L'ÉCOLE D'ART

HISTOIRE DU PAYSAGE EN FRANCE

Par MM. F. BENOIT, H. BOUCHOT, R. BOUYER, Ch. DIEHL, L. DESHAIRS, Th. DURET, L. GILLET, H. MARCEL, P. MARCEL, L. ROSENTHAL, E. SARRADIN, Ch. SAUNIER.

PRÉFACE DE M. HENRY MARCEL

HISTOIRE

DU

PAYSAGE EN FRANCE

L'ÉCOLE D'ART

(ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES)

HISTOIRE

DU

PAYSAGE EN FRANCE

PAR MM.

François BENOIT — Henri BOUCHOT
Raymond BOUYER — Charles DIEHL — Léon DESHAIRS
Théodore DURET — Louis GILLET — Henry MARCEL — Pierre MARCEL
Léon ROSENTHAL — Édouard SARRADIN
Charles SAUNIER

Préface de M. Henry MARCEL

Ancien directeur des Beaux-Arts,
Administrateur général de la Bibliothèque nationale.

Ouvrage orné de 24 planches hors texte

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

—

1908

INTRODUCTION

Les études dont la réunion constitue ce volume ont été présentées d'abord au public sous forme de conférences à l'École des Hautes-Etudes sociales, durant la session de 1905-1906. Un lien logique les rattache, le développement d'une forme d'art à travers la suite des temps ; mais la diversité de leurs provenances se traduit nécessairement, de l'une à l'autre, par des différences d'exécution et d'allure qu'il n'a point paru opportun d'amortir, le lecteur y devant trouver plutôt un attrait qu'une gêne. On remarquera entre certains chapitres de légers chevauchements, qu'explique le désir de chacun des conférenciers de situer et de délimiter son sujet, en rappelant brièvement d'où dérive ou à quoi s'oppose dans le passé la tendance, l'effort d'art qu'il étudie. On n'a pas jugé désirable de faire disparaître ces attaches, qui rendent plus sensible l'unité de l'ouvrage et son enchaînement plus rigoureux.

Le paysage, à l'état de genre isolé, est une invention assez moderne. Dans la peinture antique, il affecte un rôle purement décoratif, et se traduit en éléments schématiques très librement transposés de la nature, pour servir de cadre ou de fond à une action toujours purement humaine, qu'elle se passe dans l'Olympe ou sur terre. Pendant les premiers siècles du moyen âge, la fonction du paysage dans l'art se rétrécit encore ; les quelques arbres qu'on voit çà et là dans les mosaïques, offrent une signification symbolique et sont moins des

objets naturels que de purs idéogrammes. La Nature était en effet l'ennemie aux yeux de la Foi, investie d'une toute-puissance officielle; outre que le Paganisme l'avait divinisée et qu'elle participait en conséquence de la réprobation qui le poursuivait, elle représentait les amorces du monde, les sollicitations de la chair et constituait ainsi une perpétuelle menace pour le salut des âmes. Il fallut qu'une notion un peu moins étroite de la destinée humaine se fît jour peu à peu, avec bien de la timidité et force précautions, pour que les aspects divers de la terre prissent place dans les représentations autorisées. Longtemps en effet l'art, comme la littérature, s'étaient vu assigner pour fonction unique la préparation de l'homme à ses destinées éternelles, et l'une et l'autre avaient pour tâche de diriger ses méditations dans un sens édifiant et de l'aider à gravir la « scala salutis ». Il vint pourtant un jour où le soleil, la lune, la mer, la terre ne figurèrent plus seulement au portail des églises, sortant des mains de Dieu, dans l'œuvre de la Création, mais où l'homme terrestre y ayant pris place à son tour, sous sa figure temporelle, et non plus seulement à l'état de réprouvé ou d'élu, le cadre de sa vie y apparut avec lui.

C'est l'époque où les travaux des mois superposent régulièrement leurs douze tableaux en compartiments symétriques, sous la retombée des voussures des porches. Les semailles, la taille des arbres, la moisson, la vendange y sont encore bien à l'étroit; mais enfin la Nature s'est vu rendre droit de cité, et sa part va peu à peu s'élargir. Et l'office de l'enlumineur commence. Outre en effet le peu d'espace qui leur est laissé par le rituel du décor sacré, l'homme réel et son habitat s'expriment malaisément sur le champ plat de la pierre; l'art de la perspective linéaire, encore bien peu exercé, réussit mal à y simuler la profondeur et l'éloignement. L'intervention de la couleur, le moyen qu'elle offre, par la dégradation des tons, de figurer et d'espacer les plans, va changer la face des choses. Les manuscrits enluminés ont encore cet avantage d'échapper aux exigences restrictives du culte, et de choisir librement les thèmes de leurs images, comme de leurs

histoires. Mais si l'artiste a désormais pleine licence d'exprimer dans son entier le spectacle de la vie, son inhabileté tâtonnante lui crée encore bien des entraves. On suit avec une sympathie émue ses efforts maladroits pour sortir peu à peu du schéma conventionnel, et, dans la représentation de la nature comme de l'homme, discerner et rendre les traits particuliers qui en diversifient le caractère en sites distincts, comme en personnages individuels. Dans le paysage, la routine a la vie beaucoup plus dure que dans la représentation humaine ; il faut aux artistes non des années, mais des siècles, pour s'habituer à voir *les choses, à en démêler, puis à en respecter la physionomie propre. Jusqu'au début du XV*[e] *siècle, il y a une façon uniforme de traduire picturalement les accidents de terrain, l'eau des rivières, le ciel, qui garde invariablement son azur, quelle que soit la saison et sans égard à l'état du temps. On aime de tradition, et on se transmet fidèlement certains aspects, certaines déformations du sol, qu'a encore compliqués la fantaisie laborieuse de l'interprète ; les rochers en tire-bouchon font la joie du bon miniaturiste, et il étend l'azur en couches épaisses sur ses fonds, sans se demander jamais si les vapeurs transparentes qui les estompent dans la réalité, ont rien de commun avec ce coloriage.*

C'est dans le célèbre manuscrit des Très riches heures *du duc de Berry, conservé à Chantilly, qu'apparaît pour la première fois un respect scrupuleux des lignes du terrain, des aspects de la saison, des dégradations du ciel, et l'innovation a paru si extraordinaire à Henri Bouchot, qu'il ne lui a fallu rien moins, pour l'expliquer, qu'un ordre formel du prince enjoignant à l'artiste le devoir de fidélité littérale. De ce jour le paysage est créé ; il revêtira par la suite bien des caractères , poursuivra des raffinements, exprimera des modes de sensibilité nouveaux. Mais il est en possession désormais d'une vision libérée et d'une méthode analytique qui lui permettront de tout percevoir et de tout rendre. Jean Foucquet, le premier, jalonne le genre de véritables chefs-d'œuvre, pour lesquels les rives de la Loire, les quais de Paris, les monuments de Rome lui fournissent des modèles, aisément reconnaissables*

à la fidélité précise, à la pénétration intelligente du rendu. L'interprétation de ses successeurs pourra être plus large, plus synthétique; elle ne sera pas plus suggestive du caractère des lieux, ni de l'enveloppe aérienne et lumineuse où ils baignent.

La Renaissance, c'est-à-dire la pénétration de l'influence italienne et l'imitation de l'antique à laquelle elle servit de véhicule, ne fut pas, en général, pour le paysage, une cause de progrès. Bien loin de là, l'humanisme dont elle était imprégnée, en mettant au premier plan de toute œuvre d'art, comme de toute conception de l'esprit, l'homme quasi déifié par l'orgueil des traditions renouées et du passé reconquis, reléguait la Nature au rôle d'arrière-plan décoratif, de simple accompagnement du leitmotiv de l'héroïsme. Une sorte d'architecture végétale, artificielle et symétrique, remplaça donc les sites particularisés du XVe siècle, et la campagne méprisée dut dissimuler ses vallées et ses couverts dans les plis poudreux des verdures.

Cet anthropocentrisme devait pourtant avoir, un siècle plus tard, un interprète profondément original et singulièrement éloquent. L'idée maîtresse de Poussin fut de faire rentrer le paysage dans l'art, mais avec les honneurs de la guerre, en lui assignant pour fonction de commenter et de compléter la pensée déjà exprimée par ses personnages. Les sites qu'il composa dans ce dessein, d'éléments pris çà et là, suivant une poétique toute personnelle dont nul n'a pu lui emprunter le secret, sont en harmonie si étroite avec le drame ou l'épisode qu'ils encadrent, que les deux éléments du tableau sont proprement inséparables. Tout concourt à cette impression : l'échelle toujours juste des proportions entre les figures et les objets ambiants, l'équilibre parfait de leurs masses respectives, la rigoureuse unité de l'effet lumineux. Un élément puissamment émotif s'y ajoute dans ces « fabriques », arcs de triomphe, mausolées, ouvrages d'art qui attestent à la fois la marque de l'homme sur les choses et la rapidité de son passage parmi elles. Ni anachronismes, ni transpositions de lieux ne sont pour troubler cet accord. L'homme en effet, chez Poussin, se

dégage des liens étroits de la contingence et affecte toujours un caractère assez général pour être partout à sa place. Car il n'est en réalité que la pensée même de l'auteur, projetée hors de lui, méditation, rêverie, mélancolie, souvenir, qui appelle et détermine dans le paysage, par une sorte d'harmonie préétablie, les concordances nécessaires. Réalisé à ce point de perfection, le concept de l'artiste prend l'autorité auguste d'une création seconde, tout idéale, qui parlera aux hommes tant que leurs sens se doubleront d'une âme.

Claude Lorrain est loin de cette élévation, de cette puissance ; ce n'est qu'un ouvrier, mais vraiment novateur et point encore dépassé dans le domaine qu'il s'est choisi : l'interprétation de la lumière. Il en a étudié chaque aspect, chaque nuance, et froide ou radieuse, aurorale ou défaillante, il en a impérissablement fixé les splendeurs et les prestiges.

Après ces maîtres, le paysage s'enlise en France dans une banalité pompeuse, une correction pédantesque ; toute impression directe de nature en a disparu, sans qu'une pensée dirigeante vienne désormais en plier les éléments à son dessein, lui donner la teinte de son rêve. On peint, de recette, des épisodes antiques dans des sites compassés. Il faut, pour raviver une école languissante, un peu de la sève flamande apportée au bout de ses pinceaux par l'historiographe pittoresque des victoires de Louis XIV, Van der Meulen. Watteau, bientôt après, puisera aux mêmes sources de quoi empourprer ses ciels et mordorer ses futaies, et la palette du châtelain de Steen a moiré les eaux fuyantes, au pied des terrasses où s'amarre la flottille en partance pour Cythère. A peu près seuls, durant cette période, les peintres de vénerie : Desportes, Oudry, font dans leurs compositions sa part à la réalité agreste, sans y introduire d'agréments parasites, et si elle affecte dans les chasses officielles d'Oudry, un aspect plus étoffé, plus décoratif, c'est pure fidélité au caractère des sites domaniaux qui leur servent souvent de théâtre.

Par contre, c'est une nature d'opéra qui abrite les pastorales de Boucher, les oaristys de Fragonard ; du moins ce dernier retrouvera-t-il le sens des beautés naturelles, suivi en cela

par Hubert Robert, sous les pins et les cyprès de l'Italie, où les villas solennelles de Vignole lui fourniront, en outre, pour les ébats de ses lavandières, les cadres contrastés qu'il affectionne. Le XVIIIe siècle se clôra enfin sur les fraîches rusticités de Moreau l'aîné et sur les loyales représentations de Joseph Vernet, peintre attitré des ports de France. A celui-là aussi le soleil romain apprit quelque chose : les colorations délicates de la lumière et le baiser pieux qu'elle met sur les vieilles pierres effritées...

La Révolution, l'Empire, en fournissant aux imaginations un violent dérivatif, détournèrent les uns des voies de l'Art, ou imposant de vive force aux autres leur austérité martiale, engendrèrent ce déplorable style civique dont David et ses élèves n'ont que trop multiplié les monuments. Le paysage souffrit, plus que tout autre genre, de cette mainmise, et l'on vit les grâces négligées de la Nature ramenées à l'alignement rigide des bataillons.

Un isolé et un sauvage, Georges Michel, lui voua par bonheur un culte clandestin, et ses toiles sont autant d'hymnes frustes à Cybèle délaissée. C'est le rude annonciateur du Romantisme, qui rendit ses droits à la vérité agreste, mais sans toujours les respecter assez. Il y a dans les œuvres, souvent hâtives, de l'Ecole nouvelle, à côté d'un sens très juste de l'effet d'ensemble, d'une intuition souvent pénétrante des caractères spécifiques des sites, une part d'improvisation hasardeuse, où la construction logique des plans est trop sacrifiée. Aussi le rythme quasi religieux des compositions de Poussin reprend-il faveur auprès d'un groupe, que domine le front inspiré de Corot. C'est par lui que la tradition du paysage classique, aux lignes choisies, aux masses savamment balancées, se marie à la poétique nouvelle, éprise des énergies vivaces de la Nature, comme de ses négligences abandonnées. Il fait courir sur les instables feuillages, sur la nappe mouvante des eaux, le tremblement d'un rayon combattu, le frisson furtif de la brise. Par lui tout s'anime, aux bois et aux champs, d'une vie diffuse et légère. Ses toiles sont une caresse, un rafraîchissement des yeux. Près de lui le robuste con-

structeur d'arbres et de terrains qu'est Théodore Rousseau, avec l'équilibre savant de ses toiles, semble parfois lourd et figé; Courbet dont les froides rivières mouillent les vertes branches pendantes, entre des roches tigrées de mousses, a des ombres trop denses, un métier trop compact.

Les successeurs véritables de Corot sont les impressionnistes ; mais qu'ils ont grossi son héritage! A eux la vie changeante des surfaces, sous le va-et-vient du rayon; la virginité des éclosions printanières : neige rose et blanche des arbres fruitiers, jeunes verdures à la fraîcheur acide; la danse subtile des reflets, mélangeant, brouillant les colorations de mobiles tatouages. Tout l'instantané, le fugitif, le décevant, l'insaisissable de la Nature, ils l'ont surpris et fixé, avec des mains lourdes parfois, rudes même. Dans la bariolure fragmentée des touches, les objets semblent chavirer, perdre l'équilibre; trop souvent leur consistance propre, leur matérialité substantielle fait mine de s'évaporer et se dissoudre; on a soif, en quittant lès impressionnistes, de tonalités tranquilles et stables, de formes bien assises. Ils n'en ont pas moins le mérite essentiel d'avoir découvert, exploré à fond, un domaine nouveau, cet empire du mirage, où se joue la féerie des heures. Corot, toutefois, reste le maître unique par l'exquise pureté de sa vision, la grâce agile de sa main. S'il exprime, comme pas un, la vie frémissante des choses sous le caprice des éléments, sous les jeux fantasques de la lumière, il en respecte la trame solide, l'ordonnance logique et stable, et jamais, chez lui, la structure intime ne s'évanouit derrière le léger rideau des apparences. C'est lui qu'on retrouve dans la grâce élyséenne des ordonnances de Puvis de Chavannes, comme dans les dunes mélancoliques, rosées par l'adieu du soleil, où se complaisait Cazin.

Qu'adviendra-t-il du paysage, après tant de phases et d'avatars? Déjà une réaction s'esquisse contre la virtuosité rapide et à fleur de peau de l'impressionnisme; le dessin reprend faveur, le modelé tournant, les articulations précises, la masse dense des objets dans l'atmosphère retrouvent plus que des par-

tisans, de jeunes et persuasifs interprètes. L'espèce de coup de soleil qu'avait reçu la peinture fait place à un éclairage plus tranquille, plus sobre de reflets et moins ennemi des ombres. Nous avons, nous aussi, nos Bolonais, cette fois sans recettes d'atelier, sans canons *d'école. La voix rauque et comme avinée de Cézanne a été plus entendue que la leur, mais sa forme titubante ne résiste pas au plus léger contact. Il ne sera pas, en dépit de ses prétentions, le promulgateur de la loi nouvelle.*

Puis quand celle-ci aura régi les esprits pendant une génération ou deux (moins sans doute, car le mouvement de la terre semble s'accélérer à vue d'œil), la peinture de sensation, avec sa grâce brusque et sa beauté du diable, redeviendra, sans doute, pour quelque temps, la forme élue de notre rêve. Et ce sera indéfiniment ainsi, en vertu de cette obscure loi d'alternance qui semble l'assise de ce monde, pour la perpétuelle déception des esprits de pure logique, épris de synthèse totale, qui oublient, dans leur pourchas de l'absolu, que la vie n'est que l'équilibre instable de forces contraires, un passage incessant d'éléments substitutifs dans un cadre, mobile lui-même, et qu'à en vouloir arrêter le cours, on ne fait que des cadavres, ou, tout au plus, des momies.

Henry MARCEL.

HISTOIRE DU PAYSAGE
EN FRANCE

LE PAYSAGE CHEZ LES PRIMITIFS[1]

Maladresse des premiers paysagistes. — La tapisserie de Bayeux. — La tradition au moyen âge. — L'Italie commet les mêmes erreurs que la France. — Les tapisseries permettent de juger des habitudes et du goût. — Le paysage réaliste n'est pas une invention de Van Eyck. — La représentation des châteaux du duc de Berry. — Origine du paysage aérien, de la vue réelle. — La Vierge au donateur, d'Autun. — Les traditions du paysage réaliste se perpétuent en France. — En Italie et en Flandre le paysage reste décoratif. — Les principales œuvres françaises.

L'art du peintre, qui remonte aux préhistoriques des cavernes, est né, comme la roue de chariot tournant sur un essieu, à peu près définitif à son origine. Si cette roue nous a fourni la brouette, la roulotte, la diligence, la locomotive, la bicyclette et l'automobile, le schéma de figures grattées sur un caillou ou sur un os par un troglodyte ingénieux, le dessin en un mot, n'a varié, du troglodyte à nous, que par les applications. La couleur n'en fut jamais que l'accessoire, un embellissement apporté par un praticien plus avisé ; la ligne, le contour, la silhouette des êtres ou des choses est demeurée, en dépit de tout, le principe essentiel sur lequel brodent les artistes. Ni les Égyptiens, ni les Grecs, ni les Romains n'entendirent la peinture autrement que sous

1. Ce chapitre a été écrit par M. Henri Bouchot.

sa forme originelle, un profil plus ou moins serti, plus ou moins bariolé de couleurs, cherchant à fixer les sensations furtives de l'œil; exactement ce que les plus grands maîtres tentent encore.

Les plus anciens paysagistes se conformèrent à cette théorie et dans leur interprétation de la nature, — arbres, fleurs, montagnes ou ciels — ils nous laissent deviner que les nuances subtiles et imprécises de la lumière ne les préoccupent guère. Attentifs à définir avec précision une essence d'arbre, ils ne s'inquiéteront jamais des colorations réflexes dont cet arbre prend sa part dans un ensemble. Nul d'entre eux ne s'avisera que le bleu du ciel influence les verts de la plante, suivant les heures, et qu'un chou, par exemple, peut être violet ou vert. Le peintre primitif sait que le chou, une fois coupé, est vert, et il ne lui viendrait pas à l'idée de le peindre autrement. C'est à la couleur verte qu'on reconnaîtra l'herbe et l'arbre; de proche en proche ceci deviendra l'évangile, le dogme, le point convenu et arrêté. La maison blanche, le ciel bleu, l'arbre vert, constituent les thèmes traditionnels transmis de générations en générations; les colorations fusionnées, les glacis d'atmosphère, l'avancée ou la reculée des plans n'existent guère. La montagne de fond, lointaine et perdue, s'offre comme la figure d'avant-scène, avec ses arbres dont on compte les feuilles, ou le château dont on compte les habitants. Cette montagne ne nous apparaîtra, suivant le moment de la journée, ni plus sombre, ni plus ensoleillée; elle restera uniformément verte, parce que la montagne est en réalité verte, et que, pour la peindre, l'artiste ne peut se camper en face d'elle avec un chevalet. Il la fait de chic, selon le modèle de montagne que lui a enseigné son maître.

Pendant les siècles de barbarie qui se succédèrent, du

x^e^ au xiie siècle, à peu près partout en Europe les arts graphiques connurent des interruptions brutales. C'est à grand'peine que des moines d'Angleterre, de France ou d'Italie tentaient de reconstituer les traditions disparues. Dans ce bouleversement impitoyable, le paysage fut généralement sacrifié à la figure humaine, car pour des religieux comme étaient les illustrateurs de bibles ou d'ouvrages pieux, Jésus, Marie, les saints tenaient une place prépondérante et exclusive. Les fonds réservés aux compositions hiératiques ne comportaient que des ornementations d'arbres traités à la manière décorative, sans nul souci des colorations vraies. Le jaune, le pourpre, l'or bariolent de leurs polychromies intenses les accessoires des thèmes principaux. Pour mieux marquer la grandeur et la supériorité des personnages divins, le moine artiste leur assigne des proportions hors de la nature par rapport aux objets environnants ; il serait impossible que Jésus-Christ entrât par les portes de Jérusalem, que le Golgotha supportât la croix formidable dont on le charge ; quant aux oliviers du Jardin ce sont de misérables arbustes contournés, entrelacés, mariés au texte et formant une sorte de clayonnage où dominent le pourpre, le bleu et le jaune.

Lorsque, vers la fin du xie siècle et au commencement du xiie, les artistes s'émancipent dans le sens laïque, lorsque l'un d'eux s'avisera de traduire en broderie l'histoire de la conquête de l'Angleterre par Guillaume le Conquérant, c'est que les chansons de geste auront profondément remué les idées. Ce que nous appelons aujourd'hui la tapisserie de Bayeux est en réalité une broderie au passé exécutée sur une esquisse schématique au pinceau dessinée sur une étoffe par quelque esprit émancipé. La légende veut que ce travail de patience soit l'œuvre d'une femme, mais rien ne le con-

firme. Ce qui rend d'ailleurs cette pièce vénérable à tous égards, c'est d'abord le commentaire graphique qu'elle apporte aux récits enjolivés des trouvères, la preuve qu'elle s'en est inspirée, et les renseignements naïfs qu'elle fournit sur les personnages principaux de l'épopée normande. La profonde connaissance que le dessinateur possède des accoutrements respectifs, la différence constante qu'il marque entre les Saxons et les compagnons de Guillaume, certains détails qu'on n'invente pas, semblent le désigner comme un témoin oculaire. Quelqu'un a récemment contesté que cela pût être, puisque les scènes se poursuivent suivant le thème d'un romancero forgé près de cent ans après les événements ; mais ce sont là des opinions que tout le monde n'a point admises.

Dans la succession des tableaux, le dessinateur a dû s'essayer au paysage ; il le fait sans bonheur, mais avec une bonne volonté touchante.

Rien ne le prépare à cette nouveauté que les illuminateurs de manuscrits, que les statuaires de chapiteaux, ou les peintres de vitraux dédaignent communément. On sent que pour lui la conception de ces accessoires s'établit sur une ligne droite sans avancés ni arrière-plans. Le château fort d'Harold est aux pieds des combattants, ses perspectives tour à tour fuyantes, droites, contournées, notent l'effort d'une technique inexpérimentée et pourtant pleine de conscience. L'artiste a démêlé, sur la nature, que la forteresse se présentait suivant les inclinaisons dont il ne s'expliquait pas les torsions, parce qu'il l'avait regardée d'en bas, et que le souvenir lui en était demeuré. Par contre, il ne s'embarrasse ni des arbres, ni des collines, ni de la mer ; il les traite d'après les conventions alors admises : une mer formée de volutes en copeaux, des collines en taupinières, et des arbres héraldiques.

Le sentiment des horizons et des distances, alors profondément inconnu, deviendrait un compromis conventionnel, institué peu à peu par les architectes ou les géomètres perspecteurs. Au milieu du XIIIe siècle, au temps de Villard de Honnecourt, les constructeurs d'églises sont les inspirateurs de tous les arts ; ils dessinent, ils modèlent, ils peignent, ils bâtissent, ils sculptent même. En construisant ils se rendent mieux compte des proportions réelles des hommes dans leurs relations avec les monuments et les paysages ; mais ils se heurtent à des habitudes prises, à des conventions installées depuis près de deux siècles, et dont le public se contenta. Supposez que tout à coup, Villard de Honnecourt ou un autre, touché de génie, s'avisât de mettre le Calvaire sur un Golgotha possible, qu'il montrât Jésus-Christ dans un prétoire de dimensions raisonnables, personne ne l'eût voulu comprendre ; bien mieux, il eût troublé ses confrères dans leur train-train journalier, et ruiné des formulaires. Tout ce qu'il pourra, et ce que pourront oser ses contemporains, ce sera d'arrêter les relations fuyantes, de grandir ou de diminuer une figure suivant les plans occupés par elle dans une composition. Quant aux colorations, on en sera revenu aux recettes d'atelier, chaque objet ayant sa valeur indépendante, abstraite des ensembles, et n'intervenant dans une scène polychromée qu'à la façon d'une pierre de mosaïque.

Encore la disposition rationnelle des plans ne fut-elle point admise ou comprise de chacun. Pas plus Cimabué que Giotto, que nos miniaturistes, que nos peintres de vitraux ou nos dessinateurs de cartons de tapisseries, personne n'en saisit l'importance. Les artistes de Mahaut d'Artois à Hesdin, l'enlumineur Honoré, Jean Coste au Vaudreuil, n'admirent le paysage que comme un ornement de fond, tout aussi bien remplacé par des dorures

ou des quadrillés. Certains tableaux aujourd'hui détruits, mais que Gaignières nous a conservés dans des reproductions, nous renseignent suffisamment sur la façon dont les vieux Français entendaient la nature. Le *Parement de Narbonne* au Louvre avec ses montagnes en baudruche et ses arbres de pépinière, le *Martyre de saint Denis* attribué à Jean Malouel, avec ses terrains singuliers, ses constructions lilliputiennes et ses non-sens de perspectives, ne nous laissent aucun doute sur l'intérêt purement décoratif que les peintres de la fin du XIVe siècle donnent aux choses de la nature.

Mais si l'on partait de là seulement pour établir des prééminences en l'honneur de l'Italie et des artistes de la descendance de Giotto, si même on accordait à ce dernier un sentiment plus juste des équilibres picturaux entre les figures et les objets d'arrière-plan, on avancerait une opinion téméraire et insoutenable. Entre Giotto et les enlumineurs de Philippe le Bel, ses contemporains, entre lui et certains peintres de vitraux ou le peintre des fresques du Petit-Quevilly, de Clermont-Ferrand, rien ne confère au premier une supériorité écrasante. Une œuvre qu'on lui attribue, la *Vie de saint François et de saint Louis* est en réalité une miniature développée où se retrouvent, à une échelle plus grande, tous les errements, toutes les fantaisies des artistes parisiens. La montagne s'y figure par des pans de roches bizarrement découpées, comme ces rocailles que les jardiniers d'aujourd'hui installent dans une villa de banlieue ; l'arbre est un produit de serre, pareil à un rosier greffé sur un bâton. Ces formules stylisées, conventionnelles, purement factices, apprises par cœur, sont surtout employées par Giotto dans la suite des compositions pour la célèbre chapelle de Padoue. Ici le maître s'est complu à étaler aux yeux tout ce qu'il a retenu de sites, de vues, de

panoramas aperçus dans les enluminures de livres, ou les fresques romaines. Nulle part cet acquis d'écolier n'est plus sensible que dans le *Jardin des Oliviers* du Musée des Offices à Florence. Ce mont des Oliviers est un bloc de sucre candi contre lequel s'appuient les apôtres endormis, et les oliviers eux-mêmes paraissent des acacias nains, juste ce qu'aurait imaginé en pareille occurrence Honoré, l'enlumineur de Philippe le Bel.

Mais ce qui surprend dès l'abord, c'est la soumission de Giotto aux idées toutes faites, aux canons des prédécesseurs sur le fait du paysage. Les relations proportionnelles entre les monuments et les personnages n'ont pas fait un progrès en sa compagnie. La scène de la *Présentation de la Vierge*, à Padoue, nous découvre un temple qui n'est pas sensiblement plus majestueux qu'une chaire à prêcher ; les autres compositions offrent des villes, des palais, des forêts que Nüremberg a popularisés dans des jouets célèbres.

Et ce qui étonnera plus encore, c'est que la grande famille des imitateurs et des copistes du maître s'en va, pendant plus d'un siècle, continuer et perpétuer la formule, sans y rien changer, en s'endormant au contraire dans un pastiche impérieux et lassant. Peut-être l'un de ces hommes, Lippo Memmi — c'est le nom qu'on lui donne, mais est-ce assuré ? — s'avisera-t-il de tortiller les montagnes de fond en façon de pas de vis ; mais il faudra que le prétendu Memmi ait connu les artistes du Nord, car il y avait plus d'un siècle alors que les sculpteurs d'Amiens, de Reims ou de Chartres avaient imaginé ce thème étrange, pour l'*Ararat* de Noé ou le *Sinaï* de Moïse. Bien mieux, la formule bizarre s'en transmettra par les peintres et les enlumineurs jusqu'aux artistes de la *Bible moralisée* exécutée pour le duc de Bourgogne avant 1404, et jusqu'à ceux des *Très riches Heures* du duc

de Berry, lesquels, d'ailleurs, paraissent être les mêmes. Lippo Memmi a sûrement pratiqué l'un des peintres du Nord et lui a emprunté certaines façons ; on s'en pourra convaincre en rapprochant son *Saint Martin* des figures de princes français de la même époque. Ce *Saint Martin* est dans l'église inférieure de Saint-François d'Assise, il porte un costume que les Italiens ne connaissaient pas.

Ni Taddeo Gaddi, ni les artistes du Campo Santo de Pise, ne consentent à s'affranchir de la tutelle d'école et des à peu près, lorsqu'il s'agit de paysages. Ils ne voient que l'homme dans la nature, ou quelquefois les animaux; l'âne, par exemple, que Giotto faisait de la taille d'un cheval du Mecklembourg, mais d'une exactitude de formes à peu près parfaite. La montagne, la mer, la forêt restent, pour eux tous, la décoration facultative sur laquelle il est loisible de broder à sa fantaisie. La célèbre *Thébaïde* de Laurati, ou la fresque des *Ermites* au Campo Santo, sont des modèles de cacophonie arbitraire, arrangée comme nous voyons encore certains jouets panoramiques avec soldats de plomb. La *Thébaïde* de Laurati, aux Offices, souligne cependant certains essais fragmentaires qui ne sont pas sans originalité. Mais l'absence de proportions, le manque d'échelle et de plans, nous confirment dans la pensée que ces œuvres se combinaient à la façon des mosaïques, de morceaux pris ici ou là et aboutés sans réflexion, au hasard des rencontres. Dans la *Thébaïde* on aperçoit, sur le premier plan, un très joli fragment de Méditerranée chargée de barques aux voiles blanches; mais les montagnes d'arrière, les lointains sont couverts de personnages, dont la taille est double de celles des voiliers de premier plan. Quant aux rochers, ils sont taillés en pâte de guimauve.

Étudions toute cette descendance giottesque, qui doit de survivre, à son climat et à la sécheresse de ses mu-

railles, nous ne rencontrerons jamais le peintre naïf, consciencieux, ému en face d'un site vrai, d'une campagne belle et simple. Lorenzetti, Puccio Campana, Orcagna, Giottino, Agnolo Gaddi, Spinello d'Arezzo, ni même Simone Memmi ne consentent à se débarrasser des contraintes ni des leçons apprises. Pas un ne s'avisera, je ne dis pas d'analyser, mais de distinguer, de regarder ce qui l'entoure, et d'appliquer, aux choses, ce qu'il sait si bien mettre en œuvre lorsqu'il s'agit de l'homme vivant. Les Italiens sont avant tout des décorateurs, des peintres de grandes surfaces, et le paysage trop vrai leur semblerait insuffisant dans l'espèce. Ils cherchent le compliqué, en paysage, comme le tragique dans la figure, les bras en l'air, les poses olympiennes pour les moindres actes. Impresarii merveilleux, l'émotion leur fait défaut, la nature tranquille et reposée leur semble incompatible avec leurs besoins de majesté et de grandeur factices. Il faudra que l'humilité attentive et pieuse des peintres du Nord vienne leur révéler certaines théories nouvelles, que, d'ailleurs, ils exploiteront bientôt avec leur admirable talent d'assimilation, leur instinct de perfectionnement, en mélangeant par doses l'antique, le moderne, toutes les recettes connues. S'ils ont Pisanello ou Carpaccio, il serait un peu risqué de prétendre les abstraire complètement des Van Eyck. Les Italiens ne rendront la nature que le jour où ils l'auront rencontrée ailleurs, comme ils ne fabriqueront des faïences qu'après un contact avec les Orientaux de l'Ile de Majorque, d'où leur *majolique*.

On fait ordinairement très bon marché des travaux français contemporains des copistes de Giotto. La raison en est d'abord que les œuvres de ces temps sont rares chez nous, à cause de notre atmosphère humide, et de la destruction méthodique que les guerres ont décrétée aux xv[e] et xvi[e] siècles. Mais si les fresques ne résistaient pas

aux influences climatériques, elles furent de bonne heure remplacées par les tapisseries, ces peintures mobiles, dont les princes français firent une consommation vraiment énorme pendant tout le moyen âge. Je dis une consommation, pour cette raison que ces tentures servaient précisément à compenser l'absence de décorations fixes, et qu'on les livrait aux fortunes des chemins, à la pluie, au vent, au soleil jusqu'à la complète usure. C'est là cependant que nous eussions trouvé les éléments de comparaisons utiles, que nous nous fussions convaincus de la prodigieuse activité artistique de nos contrées, et de l'effort parallèle et rival de nos ateliers, opposés à ceux des Flandres, de l'Italie et de l'Allemagne. Ce qui nous est resté contribue à rendre nos regrets plus amers. Tandis que les Flandres mettaient une piété à défendre leurs moindres reliques, tandis que l'Italie célébrait et gardait comme un trésor l'œuvre du plus mince artisan du pinceau, c'était chez nous comme une gloriole de dédain pour le passé, de honte pour le suranné, allant jusqu'à la destruction systématique. Des kilomètres de tapisseries possédées par le duc de Berry, le roi Charles V, le duc d'Orléans, la reine Isabeau de Bavière, tissées d'après les cartons de nos maîtres, par des ouvriers parisiens ou picards, que possédons-nous encore? L'*Apocalypse* d'Angers, ordonnée par le duc d'Anjou frère de Charles V, enlevée à la cathédrale, et, par grand hasard, retrouvée au milieu du siècle dernier à peu près intacte. Nous savons tout de cette pièce grandiose, le nom de son peintre, Jean Bandol, son thème d'inspiration, un manuscrit aujourd'hui à Cambrai —, le nom du tisseur chargé de traduire l'œuvre du peintre, et ce tisseur est Nicolas Bataille, de Paris, suivant que nous l'a appris une mention de compte découverte et commentée magistralement par M. Jules Guiffrey.

En vérité, si nous considérons cette tenture splendide, sommes-nous si loin des œuvres giottesques de la période correspondante ? Voyons-nous que ce Bandol ou ce Bataille fussent tellement inférieurs aux ouvriers de delà les monts ? Certes, nous n'y rencontrerons pas les paysages mélodramatiques du Campo Santo, non plus que les fantaisies d'un Laurati ; mais nous devinons que les artistes parisiens ont plus de réserve, plus de naïveté, un plus juste sentiment des menus phénomènes de nature. Ils sont cependant restés attachés à la tradition de leurs manuscrits, de leurs sculpteurs, de leurs peintres de vitraux. Comme les Italiens ils s'accordent aux usages admis, à la prééminence de la figure sur les objets inanimés, mais ils n'ont rien demandé aux voisins, ils ont chez eux de pareils enseignements. Jean Bandol a même regardé les arbres de son pays, et il a remarqué que les racines en sont très souvent à fleur de terre ; il s'est ingénié de son mieux à marquer cette particularité. Ses arbres ont l'air arrachés, et ce parti pris, un peu abusif, lui est spécial, il n'a demandé ce secret à personne. Ce n'est pas à dire qu'il exécute un arbre mieux que les Italiens, mais il a cherché par devers lui les éléments de son œuvre, il s'est abstrait des obédiences, il est plus original.

Un fragment de tenture que je crois avoir appartenu à Isabeau de Bavière m'a été signalé récemment par le baron Lazzaroni. C'est le premier morceau d'une suite composée d'après le roman de Fromont, de Bordeaux, et qui se trouve dans l'instant au musée de Padoue. Comme les légendes sont en français, que le style général en est fort rapproché du *Parement de Narbonne*, des manuscrits de Charles V, de l'*Apocalypse* d'Angers même, il n'est point douteux que les cartons de cette tenture aient pour auteur l'un des Parisiens de la fin du XIVe siècle.

Sur une surface de plus de trois mètres de haut avec autant de large, l'artiste a groupé, au milieu d'un paysage idéal, dans un fouillis de roches, de montagnes, de rivières, et de forêts, les scènes successives du roman illustré par lui. Ce peintre n'est point Bandol, si l'on en juge par les arbres dont les racines ne sont point arrachées, mais l'un de ces compositeurs candidement précis, à qui nous devons les plus belles histoires de nos manuscrits. Or, quelles différences, quelles infériorités constaterions-nous entre ceci et les fresques d'un Gaddi ? Comme chez l'Italien, la figure domine les paysages, les châteaux en réduction, les arbres en choux-fleurs, et la mer qui n'est qu'un ruisseau coulant entre des roches. Et, cependant, ni les tendances générales, ni la recherche de sentimentalité théâtrale, ni l'allure et le costume des personnages ne s'inspirent des Italiens.

Par cette tenture, de 1380-1390 environ, nous pouvons imaginer et ressusciter en idée toutes les grandes peintures murales des églises, celles que le roi ou le duc de Berry avaient fait exécuter dans leurs palais respectifs du Louvre, de Saint-Germain, du logis de Nesle, de Bicêtre, de Poitiers. Nous apprenons par ces tapis, par les miniatures de manuscrits, comment, sous Charles V et sous Charles VI encore, les peintres de profession convenaient de traduire les aspects divers de sites ou de paysages utiles à leurs compositions. A peu de chose près, nous les voyons se plier aux habitudes, aux canons esthétiques institués par les ancêtres et admis à peu près partout en Europe. Jusqu'à la minute précise où l'un d'eux s'avisera de mieux regarder, de faire pour le paysage ce qu'on a fait pour les hommes, — c'est-à-dire un *portrait*, une représentation directe et exacte d'un site particulier, — les meilleurs peintres ne concevront rien de mieux que de suivre la voie tracée. Nous savons aujourd'hui ce

Jean COLOMBE

Mois de novembre : La Glanée.
Miniature des Très riches Heures du duc de Berry
(Chantilly).

Pol de LIMBOURG et ses frères

Le Paradis terrestre.
Miniature des Très riches Heures du duc de Berry
(Chantilly).

Pol de LIMBOURG et ses frères

La Tentation du Christ.
Château de Méhun-sur-Yèvre.
(Chantilly).

Jean COLOMBE

La Résurrection du Christ.
(Chantilly).

[illegible] par lui [illegible] [illegible] les [illegible] [illegible] mais l'art de ses compositions [illegible]

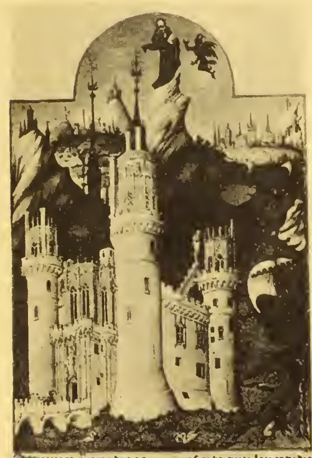
[illegible] [illegible] les [illegible] [illegible] le [illegible] figure domine les paysages [illegible] [illegible] et la [illegible] [illegible]

[illegible]

Darry [illegible] du Louvre, de [illegible] de [illegible] [illegible] les peintres de premier [illegible] [illegible] sages [illegible] [illegible] peu de chose [illegible] [illegible] partout en Europe [illegible] [illegible] le paysage [illegible] qu'on a fait pour [illegible] c'est-à-dire [illegible] [illegible] directe [illegible] [illegible] aujourd'hui [illegible]









qu'il coûte aux initiateurs d'élever leur philosophie au-dessus des opinions acquises, ou des préjugés, même en art. A l'heure décisive où un dessinateur de génie s'en allait tout simplement substituer une nouvelle théorie aux rabâchages séculaires des ateliers italiens, allemands et français, nous ne voyons, ni au delà ni en deçà des monts, aucun précurseur qui l'annonce. On a dit Melchior Brœderlam ; mais il suffira de mieux examiner son œuvre du retable de Champmol, pour reconnaître combien il se prosterne humblement devant les évangiles artistiques prêchés en Italie. Jamais il ne tente de s'évader de cette géhenne officielle ; ses montagnes, ses monuments, ses routes ou ses rivières ne diffèrent ni de la tapisserie de l'*Apocalypse*, ni des manuscrits français, ni des fresques du Campo Santo.



Depuis que Carle van Mander, peintre flamand du XVIe siècle, répétant des légendes de Luc de Heere, de Lampsonius et de Waernewyck, nous a enseigné que les Van Eyck ont peint le retable de l'*Agneau* de la cathédrale Saint-Bavon à Gand, nous répétons avec foi que le paysage fut en réalité une trouvaille de ces hommes de génie. Il a semblé à plusieurs générations d'amateurs et de savants que jamais, avant eux, personne en Italie n'avait su produire un site avec ses plans, ses atmosphères, ses accidents de plaine ou de montagne comme l'avaient fait les deux frères Van Eyck dans le panneau central de leur œuvre illustre. On ne se donnait pas la peine de remarquer que cette représentation idéale n'était point en réalité un paysage plutôt qu'un autre, une vue, un *portrait* mais un décor imaginatif, mosaïqué de pièces et de morceaux aboutés ; que la présence de la palmette,

des arbres d'essence méridionale, ne signifiait pas que l'un des frères eût vu l'Italie, mais qu'il avait admiré certains modèles, peut-être apportés en Flandre, et les avait naïvement et habilement transcrits. On ne se donnait point garde non plus que la prétendue atmosphère répandue sur l'œuvre recevait ses accents de lumière de divers endroits ; que les lointains, formés d'une exhibition singulière de clochers et de tours, prenaient une importance égale à celle des objets de premier plan. En un mot que l'*Agneau*, si magistrale qu'en fût l'ordonnance, n'était en définitive que la traduction en langue vulgaire du poème didactique écrit par les Giottesques d'Italie. Mais ce langage plus courant a du charme, il change un peu des héroïsmes trop constants, et des phrases trop sonores. Comme on ne savait rien de semblable auparavant, et que même Brœderlam n'en approchait pas, on convenait que les frères Van Eyck avaient, aux environs de 1415, inventé le paysage aérien, le paysage moderne, le nôtre, dont les Italiens allaient tantôt perfectionner et relever les tendances étroites et bornées.

L'invention subite est un fait assez rare en histoire. Lorsque Gutenberg imagina la typographie, il y avait beau temps que les xylographes ou les caractères mobiles des fondeurs de cloches lui avaient fourni matière à réflexions. Sa science fut de synthétiser des éléments préalables. Pour en arriver même à leur œuvre criticable et encore indisciplinée de l'*Agneau*, les Van Eyck avaient démêlé certaines lois implicitement formulées par les peintres contemporains. Mais avaient-ils été les premiers à le faire ? Sans doute et je vais expliquer pourquoi.

Il y a dans cette histoire une question de date singulièrement décisive. Nous ne savons pas quand fut entrepris le retable de l'*Agneau*. Van Mander dit qu'il fut com-

mandé par Philippe, duc de Bourgogne; or, il le fut par un nommé Josse Wydt. L'inscription assure qu'il fut terminé par Jean Van Eyck en 1432, et commencé à une date antérieure par Hubert, son frère aîné.

Mais ce que nous savons beaucoup mieux, grâce à un manuscrit exécuté pour le duc de Berry, avant sa mort, c'est-à-dire aux environs de 1415, c'est que le paysage aérien, la formule moderne de la représentation naturelle et sincère d'un site donné, le portrait panoramique et textuel d'une terre spéciale, nous est fourni par l'un des peintres du vieux prince. On a dit l'un des frères Limbourg, en s'appuyant sur une note d'archives qui n'est pas formellement applicable à ce travail. Nous ne savons en réalité pas quel est ce peintre. Ce n'est pas Hubert Van Eyck, sûrement; mais la date extrême en est limitée. Le duc de Berry avait ordonné, avant sa mort, la représentation de ses châteaux, il les avait voulus sincères, photographiques nous dirions, et débarrassés des conventions idéales employées partout. Or, il disparut en 1416. Les paysages des *Très riches Heures*, aujourd'hui à Chantilly, sont donc antérieurs à cette date, et vraisemblablement aussi antérieurs au panneau central de l'*Agneau* qu'on dit de la main de Jean Van Eyck et fini en 1432.

Mais qu'un peintre d'alors présumât assez de son crédit pour rompre en visière avec les théories reçues et les opinions consacrées par une longue pratique, soit en Italie, soit à Cologne, soit à Paris, il fallait que derrière lui quelque répondant illustre et puissant le réconfortât de son autorité. J'irai plus loin; le peintre n'en eût point eu la pensée, peut-être, si une volonté ne s'était imposée à la sienne, et n'avait exigé qu'il tentât une révolution. Il faut, pour bien discerner la part évidente et impérative prise par le duc de Berry dans cette manifestation iné-

dite, connaître l'esprit singulièrement raffiné de ce précurseur, surprendre ses goûts, ses désirs, on pourrait dire ses manies. Jean, duc de Berry, est atteint d'une « phobie » spéciale, que les aliénistes n'ont point nommée encore, mais qui se rencontre assez fréquemment aujourd'hui. Il veut être portraituré comme il est; au milieu des objets qui lui sont chers, dans un rappel constant de sa puissance et de son luxe. Toutefois, il ne consentirait point à ce qu'on le flattât ; il ne voudrait pas, comme plus tard Louis XI, que son peintre ornât son crâne chauve d'une toison bien fournie. Il entend rester lui, retrouver dans son portrait l'exacte figure de la robe qu'il porte et de la toque en fourrure dont il réchauffe sa calvitie. Représenté chez lui, comme nous le voyons en frontispice de ses *Très riches Heures*, à Chantilly, il souhaite que rien ne manque des objets formant son mobilier. Sa grande tapisserie de la *Toison d'or* s'apercevra dans les murailles, son écran d'osier le protégera du feu, son linge de table aura le damassé requis, sa vaisselle d'or ou d'argent sera très positivement celle qu'il possède, et dont il use. Ennemi des à peu près, des fantaisies, il ne les tolère que dans les tableaux de sainteté, où le peintre a loisir de revenir aux anciens usages; et, plus il vieillit, plus ce besoin de représentations sincères ou de souvenirs précis s'affirme chez lui. Il va plus difficilement visiter ses domaines lointains de Riom, de Lusignan, de Poitiers, de Saumur, mais il tient à les retrouver en effigie dans une de ses *Heures*, avec les maisons, plus accessibles pour lui, de Mehun-sur-Yèvre, de Dourdan ou d'Étampes ; avec la vue qu'il a, à Paris, de sa fenêtre du logis de Nesles, les bords de la Seine, et le château du Louvre, ou le Palais et la Sainte-Chapelle. Ces portraits d'endroits affectionnés ne peuvent être abandonnés à la fantaisie, et au caprice d'un théoricien

de l'ancien jeu ; les monuments, le paysage d'alentour seront étudiés topographiquement et géométriquement par un spécialiste, — peut-être son architecte Guy de Dammartin, — et ensuite livrés à divers artistes, pour en façonner, au plus près de la vérité, les pages magistrales des mois du calendrier. La part d'un architecte est trop sensible en tout ceci pour être niée, elle s'affirme surtout à propos des châteaux que Guy de Dammartin a construits ou restaurés. De cette collaboration à trois : le duc, qui ordonne et qui veut ; l'architecte, qui précise la bâtisse et le terrain ; le peintre qui arrange et enjolive, est née cette conception nouvelle du paysage aérien, de la vue réelle avec ses jeux de lumière ou d'ombre, l'entente consciencieuse des horizons, des fusions de teintes, des harmonies produites par les brouillards légers.

Voilà le fait dégagé de toutes les discussions provoquées en l'honneur des frères Van Eyck. On ne sait rien, dans l'œuvre des deux frères, qui puisse entrer en comparaison, et par la date, et par la valeur documentaire, avec les tableaux des *Très riches Heures*. Sans doute, il y a au Louvre un morceau admirable, la *Vierge au donateur*, provenant de la cathédrale d'Autun, et qui voisine de bien près avec les miniatures du duc de Berry, de si près même que l'identité en éclate aux yeux, si on compare sans parti pris. En arrière de la scène idéale où l'artiste du tableau d'Autun a placé un donateur aux pieds de la Vierge, un paysage merveilleux se déroule à l'infini, vu d'en haut, avec sa rivière, ses quais de ville, le pont qui relie les deux rives, les montagnes proches, et, dans le lointain, les Alpes couvertes de neige. Mais cette pièce capitale est-elle, en réalité, de l'un des Van Eyck? Hubert, disent les uns, Jean, assurent les autres? Voilà qui peut causer quelque désarroi, si nous cherchons à nous faire une opinion juste.

Je remarque simplement une chose, c'est que cette vue de ville, le site environnant, les colorations, à la fois puissantes et douces, qui baignent les moindres épisodes, ne trouvent pas leur similaire dans le *Retable de l'Agneau.* Autant ce dernier est un fouillis d'objets disparates, assemblés par le caprice d'un homme imaginatif, autant la ville de la *Vierge au donateur* d'Autun a été choisie, analysée, décrite sur la nature, sans interpolations savantes. Bien des corrélations s'écrivent entre ce panneau troublant et les rues de Paris, que l'artiste a distribuées dans le calendrier des *Très riches Heures ;* mille points de détail, cherchés dans une invention personnelle, marquent la descendance du tableau, et sa subordination esthétique aux enluminures du manuscrit. On l'a nié, et la base de cette contradiction repose sur un raisonnement qui se peut formuler ainsi : il n'y a personne en Europe qui ait pu alors fournir une œuvre de cette perfection, les Van Eyck exceptés. Ceci se pourrait encore soutenir, si les artistes du duc de Berry n'avaient été là ; mais, leur présence et leur antériorité une fois constatées, l'affirmation *apriori* devient prodigieusement précaire et caduque.

Et pourquoi faut-il que les deux manuscrits qui s'offrent à nous comme les témoins authentiques de la nouvelle formule de paysage aient précisément appartenu l'un et l'autre au duc Jean de Berry : les *Heures* de Chantilly, et les *Heures* de Turin ? Ce dernier, hélas ! a disparu dans l'incendie de la Pinacothèque de Turin, alors que j'allais en solliciter le prêt en faveur des Primitifs. Nous l'eussions sauvé, comme nous avons sauvé les trois tableaux de M. Richard von Kauffman. Mon ami et excellent confrère Durrieu avait, par bonheur, fait reproduire la plus grande partie des œuvres conçues suivant les principes récents établis à la cour du duc de

Berry. Mais il démontrait que les tableaux admirables, ajoutés à un manuscrit plus anciennement illustré, étaient l'œuvre des artistes du duc de Bavière, comte de Hainaut, parent de Jean de Berry, et que ces artistes comptaient les Van Eyck dans leurs rangs, au temps probable de l'exécution des miniatures, c'est-à-dire entre la mort du duc Jean et la mort du duc Guillaume de Bavière.

Admettons les Van Eyck; il n'en serait pas moins vraisemblable que ceux-ci, venus les derniers, à quatre ou cinq ans de date, et travaillant pour un livre sorti de France, avaient dû connaître les nouveautés instituées sur l'ordre du duc de Berry, et s'inspirer d'elles. Pourrions-nous même dire que le manuscrit ne contînt pas déjà quelques paysages exécutés en France, et qui les eussent guidés? Savons-nous si l'auteur des pages du calendrier des *Très riches Heures* de Chantilly ne fut point retenu ultérieurement par le duc de Bavière, qui avait son hôtel à Paris, et qui vivait dans le centre artistique créé par les rois de France et les princes du sang royal ? Ce sont là des problèmes encore ; mais, ce qui n'en est plus un, c'est que le duc de Berry et ses artistes furent les premiers à définir les règles d'une méthode inconnue avant eux, et à proposer des lois qui sont encore celles qui régissent les écoles de paysage.

Il y a un fait qu'on n'a pas remarqué non plus, c'est que la persistance des théories berrichonnes, l'imitation formelle de la nature, à peu près sans arrangements, se continue en France, à Paris, à Tours, à Moulins, dans les peintures ou les manuscrits, alors que les Italiens ou les Flamands poursuivent dans le sens décoratif accessoire. Roger van der Weyden, Memling, ne consentiront jamais à disposer, en arrière d'un calvaire, un paysage tout simple, emprunté directement à leur voisinage. Il leur faut des rochers, des mers, des monuments grandioses, des

lointains chargés, accablés de multiples objets. Tandis que Jean Fouquet se contentera d'un paysage du Cher, avec sa petite vallée modeste, sa rivière calme, et ses crêtes couronnées de forêts, qu'on lui verra placer sa *Descente de croix* près de Notre-Dame de Paris, sa *Sainte Catherine* en face du Temple ou du gibet de Montfaucon, nous verrons en Italie ou en Flandre la moindre scène de la Nativité s'entourer de palais grandioses, de campagnes idéalement comblées de tous les biens de la terre. Nulle émotion sincère en face de la vérité toute simple, naïve, aucun accent de respect en présence d'un coin de nature, comme chez ce Maître de Moulins, réservé, contenu, modeste et, pour ainsi dire, humilié devant le moindre brin d'herbe.

Sans doute ces remarques ne sont point sans exceptions. Fouquet, à son retour d'Italie, aura quelque désir de communiquer plus d'importance à ses fonds ; par contre, Memling se contentera parfois de sites très ordinaires ; mais qu'on se donne la peine de vérifier, et on s'apercevra très vite de la divergence d'intérêt entre les deux écoles de Bruges et de Paris. On sent que les Français ont été pénétrés profondément par des recettes imaginées chez eux et répondant aux besoins de calme, de tact, de bon goût qui les dirigent. Ils n'aiment pas plus à encombrer leurs campagnes, qu'ils ne se plaisent à multiplier les plis d'une étoffe. Chez les Flamands c'est juste l'opposé qui prévaut, et les Allemands font pis encore.

C'est sous le bénéfice de ces constatations qui valent en critique d'art au moins autant que la pièce d'archives souvent appliquée à tort, que nous nous étions permis, à l'Exposition des Primitifs, de faire figurer deux ou trois tableaux du Maître dit de Flémalle. Mais, je le dis dès l'abord, le tableau de l'*Adoration* aujourd'hui conservé

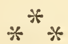
au musée de Dijon, en dépit de ressemblances spécieuses, ne nous paraît nullement appartenir au groupe d'œuvres réunies sous cette étiquette par M. de Tschudi. J'avais été frappé des rapports singuliers reliant ce tableau aux miniatures des *Très riches Heures*, je les avais notés, mais la Flandre tout entière s'était dressée frémissante. Or voici que le docteur Jorissenne de Liège, esprit indépendant et subtil, m'apporte un témoignage très notable. Il a remarqué que les vierges du vrai Maître de Flémalle, comme d'ailleurs celles de van der Weyden ou de Memling, ont été affligées d'une déformation nasale, qui en ferait autant de sujets dégénérés et morbides guettés par les crétinismes prochains. La Vierge et les bergères de l'*Adoration* de Dijon sont d'une différente formation physiologique, et ne peuvent provenir d'un même centre artistique.

Autre variante, que le docteur Jorissenne ne détermine pas, c'est le paysage. Nous sommes ici en présence d'un maître peintre dont la conscience toute moderne s'affirme en des détails bien rarement recherchés par les tenants de la formule eyckienne. Pour s'accorder aux récits des livres saints qui placent la naissance de Jésus au mois de décembre, le vieux peintre a disposé, autour de la scène principale, une campagne d'hiver, prise aux environs de l'embouchure d'un fleuve ; mais il a résisté à la tentation banale de la neige, aux frimas de l'hiver, il a plus simplement, et cependant bien plus habilement, construit son décor dans une journée chaude et pluvieuse, quand le grand vent achève de disperser les feuilles sèches. Le soleil pâle, qui se montre à peine en haut d'une colline, est au point le plus bas de l'année : les champs sont boueux, la route est défoncée, et les arbres qui la bordent ont été récemment étêtés par les bûcherons.

Un sentiment de vérité intense se dégage de l'œuvre dont les prétentions ne visent nullement à la reconstitution archéologique. Le peintre n'a point, comme Van Eyck, installé des palmiers ou des minarets au milieu d'un paysage brugeois ; il a fait ce qu'il voyait de sa fenêtre, et il l'a exprimé avec une conviction et un talent qui nous émeuvent. Sans doute on pourra s'étonner que la Vierge s'agenouille sur le chemin et traîne dans les flaques les pans de son manteau royal; mais un artiste ne pouvait alors rompre trop brutalement avec les légendes imposées : on l'eût proclamé impie et païen. Il nous suffit d'ailleurs d'avoir rencontré en lui le premier paysagiste sincère en peinture, et de constater sa parenté indiscutable avec les merveilleux novateurs employés chez le duc de Berry.

On m'accusera, et on l'a fait souvent, de voir des Français partout, comme d'autres y trouvent des Belges ou des Italiens. Je ne dis nullement que l'auteur de l'*Adoration* soit français ; il n'est plus celui que l'on nomme le Maître de Flémalle, voilà tout, suivant que le démontre le docteur Jorissenne. Je ne dis même pas que les miniaturistes des *Très riches Heures* soient nés en France. Je me contente de remarquer ceci : le paysage aérien, tel que nous le comprenons encore, tel que le pratiquent les modernes les plus avancés dans le sens libertaire, se retrouve, pour la première fois en France, à la cour d'un prince qui n'est pas un simple curieux, mais un amateur volontaire, un inspirateur, un conseiller autoritaire et averti. Le résultat produit et admiré dans les *Très riches Heures* semble le fruit d'une collaboration entre le prince, son architecte et son peintre. Toutes les qualités de précision, de sincérité, de portrait d'après nature, se retrouvent dans l'*Adoration* de Dijon, dans les *Chartreux* de M. Gustave de Rothschild, dans le

Donateur d'Autun, et ne sont nullement de l'observance imaginative et romancière de l'*Agneau* des Van Eyck. D'ailleurs celui-ci est postérieur aux *Très riches Heures*, et tout au plus contemporain des tableaux que nous venons d'énumérer. J'ai dit, et je le répète, que l'*Agneau* ne note point le départ d'une formule nouvelle, puisqu'elle existait avant lui ; je n'avance rien, je constate un fait corroboré par une date : 1415, tandis que la date proposée pour la confection du *Retable de l'Agneau* est purement hypothétique et très discutable. Mais j'insiste surtout sur cette déclinatoire. Le panneau du milieu dans cette dernière œuvre n'est pas un paysage; c'est une mosaïque littéraire de morceaux indépendants, ajustés après coup, sans lien d'atmosphère générale. Les Van Eyck, pour l'exécuter, avaient étudié les moyens nouveaux, et ils avaient pu les trouver chez leur maître Guillaume de Bavière, habitant de Paris et allié de Jean de France, duc de Berry.



Nous sommes bien forcés de reconnaître au manuscrit des *Très riches Heures* l'importance capitale d'un lancement de méthode inédite, puisque nous y retrouvons en embryon tous les thèmes ultérieurement suivis par les paysagistes du xve siècle. On pourrait même insinuer que les peintres de genre y ont rencontré des éléments utiles, car il ne serait point difficile d'établir une concordance étroite entre le *Duc de Berry à table* du manuscrit et l'*Arnolfini* — le prétendu Arnolfini — de Jean Van Eyck du Musée de Londres, et divers intérieurs du Maître dit de Flémalle.

Toutefois ce sont les scènes de plein air sur lesquelles a porté l'effort, ce sont les relations justes des ciels à la

terre et de la terre aux monuments que les artistes se sont ingéniés à traduire au plus près. Parfois même nous surprenons l'indication formelle de l'heure que l'on a choisie, le plein midi pour la fenaison ou pour la moisson, le clair soleil d'avril ou le temps gris de février ; subtilités des sensations que l'on s'étonne à bon droit de voir poursuivre par des hommes plus ordinairement orientés dans le sens linéaire. A près de cinq cents ans de distance, nous avons là comme un avant-goût de ce qui fera la gloire de Corot ou de Millet, une pose de jalon initial dont les peintres français ne perdront guère la vue, et qu'ils rechercheront d'instinct si de hasard ils s'en écartent. Une page est surtout émouvante, celle de la nuit crépusculaire dans un jardin clos où l'on vient arrêter Jésus. L'ombre noire du Christ se profile sur le bleu semé d'étoiles dans un sentiment d'incomparable réalisme. C'est la première fois que des peintres tentaient ces oppositions étranges, l'effet des torches dans la nuit, les reflets des armures dans le clair-obscur, et les masses indécises demeurées dans le centre ; mais la recette ne s'en perdra plus. Nous la verrons reprise par tous les enlumineurs du XV[e] siècle, Fouquet en tête, et personne jamais ne trouvera mieux que le peintre du duc de Berry. Pour lui, rien n'est méprisable dans les choses. Il a observé que, lors de l'immersion d'un corps dans l'eau, les membres aperçus se déforment suivant le frémissement des petites vagues, il ne manque pas de nous décrire le phénomène à propos de paysans nageant dans une rivière au pied de l'un des châteaux du duc. Et ce n'est plus lui que les nuances de colorations embarrassent ; s'il voit un lointain violet ou bleu, il le dit, comme il n'hésite point à teinter la cime de certains arbres d'un peu de ciel qui s'y reflète. Le mois de février est un paysage de neige, il s'est amusé à y placer des moutons blancs pour nous

faire mieux admirer les différences de la laine à la neige, et ces moutons sont d'un jaune sali. Resté gaulois, il nous entre-bâille la porte d'une ferme, et par cette porte, il nous montre l'intérieur ; devant l'âtre, des paysans s'acoquinent en des poses à la fois pleines d'indécence et d'insouciance, et ces paysans sont ceux de l'Ile-de-France ; la capeline des femmes est celle du Parisis, du Vexin ou de la Brie, comme le chaperon des hommes est celui des Parisiens.

Au milieu de cette nature fouillée dans ses profils et dans son atmosphère, détaillée précieusement, les châteaux du duc Jean de Berry offrent le contraste de leur blancheur immaculée et de leur fraîcheur de neuf. C'est que la plupart d'entre eux viennent d'être ou modifiés ou nouvellement construits. Leur silhouette exacte, leurs détails précis ont été mis en perspective par un spécialiste, qui n'a pas toujours tenu compte de la topographie. On sent que le monument primait et que le peintre était chargé de l'enclore d'un paysage. Mais les légères fautes de mise en place nous prouvent encore l'essai, la tentative première d'une formule inhabituelle et jusque-là insoupçonnée. L'artiste, chargé du paysage, ne peut se défendre de certaines additions imposées par ses canons d'atelier. La montagne conique vient tout naturellement sous son pinceau, mais le duc, qui veut la vérité, ne la tolère plus après une ou deux tentatives.

Ce n'est donc pas à l'école des Van Eyck, comme on l'a répété avec une insistance touchante, que les artistes français, Fouquet, Bourdichon, Perréal ou le Maître de Moulins ont appris le paysage. Ils avaient aussi bien chez eux. Les preuves nous échappent encore pour reporter à eux ou à leurs contemporains des œuvres comme les *Maries au sépulcre* de M. Cook, le *Retable du Palais de Justice*, et les tableaux déjà mentionnés de l'*Adoration*

de Dijon, des *Chartreux* de M. de Rothschild, du *Donateur* d'Autun. Mais nous ne pouvons douter que Enguerrand Charonton ait connu et pratiqué leurs recettes dans son *Triomphe de la Vierge*, que le Maître de Moulins ait élargi leur formule dans ses admirables paysages bourbonnais de la *Nativité* d'Autun, dans le *Portrait d'homme* aujourd'hui à Glasgow, dans les effigies du *Duc et de la Duchesse de Bourbon* au Louvre. Au temps où travaillait le Maître de Moulins, les Flamands en étaient venus à l'exagération logique des procédés eyckiens ; ils enchérissaient les uns sur les autres à qui saurait le mieux encombrer une vue de rocs ou de monuments, et à tourmenter le plus rudement les plis d'une étoffe. La stylisation s'imposait, elle existait en Italie, en Allemagne, elle envahissait lentement la France, par le Nord et le Sud. Comme rien n'a plus de succès dans le monde que la bizarrerie, si elle est présentée avec audace et suffisance, nous vîmes les décadents d'Italie ou du Nord installer leur modern-style dans le pays du statuaire Colombe et du peintre Fouquet. A la cour de François Ier, le Maître de Moulins ne fut plus qu'une vieille lune, un retardataire avec ses paysages naïvement inspirés du vrai. Les équilibristes de Fontainebleau accommodaient la nature, comme ils coiffaient d'arcelets ou d'escoffions leurs déesses toutes nues. Ceci s'apprenait, et une fois su, se répétait à satiété. Et il faudra bien des siècles pour que Millet, Corot et Rousseau nous viennent ressusciter les artistes du duc de Berry, le Maître de Moulins et recréer une probité et une conscience aux paysagistes.

LE PAYSAGE DANS LA MINIATURE[1]

Les débuts de l'Ecole française du paysage. — Importance de la miniature. — Apparition du ciel dans l'art. — Découverte de l'atmosphère. — Les Heures de Chantilly et les Heures de Turin. — Le duc de Berry et la naissance du paysage. — Apogée du paysage dans la miniature : l'œuvre de Jean Fouquet. — La décadence et les élèves de Jean Fouquet.

Ne nous y trompons pas, c'est l'histoire elle-même du genre dont il s'agit ici sous ce titre, j'en ai peur, un peu humble et ingrat. Son existence entière chez nous, au xve siècle, gît aux pages de vélin de quelques vieilles *Heures* et de chroniques surannées. Si nous nous en tenions aux peintures plus ambitieuses, aux tableaux d'autel, aux grandes œuvres décoratives, nous aurions bientôt fait, et la liste n'en est pas longue. Le splendide *Buisson ardent* de Nicolas Froment, la *Légende de saint Mitre* d'Aix, le triptyque du Palais de Justice, hébergé aujourd'hui au Louvre, voilà pour les grandes pages; pour les morceaux de chevalet, l'exquise *Trinité* d'Aix, la belle *Nativité* du musée de Dijon, quelques œuvres attribuées au maître de Moulins, et qu'on se souvient d'avoir vues à l'Exposition des Primitifs : une douzaine de pièces en tout, tels sont, à les chercher en dehors des manuscrits, les débris, les fragments épars d'après lesquels il me

1. Ce chapitre a été écrit par M. Louis Gillet.

faudrait conjecturer plutôt qu'étudier, deviner plutôt que connaître l'art et le génie de nos vieux maîtres paysagistes.

Cette absence, ou cette ruine déplorable de tant de nos antiquités, a fait conclure à leur néant. Longtemps nous nous sommes crus une race de barbares, tardivement éveillés à la vie esthétique, la dernière née des nations dans l'ordre du Beau. A cet avènement on assignait un âge qui était à peu près le règne de François I[er], et qu'on appelle d'un nom qui pèse lourdement sur l'histoire, du nom de Renaissance. Comme peintres au moins, nous ne dations que du XVI[e] siècle ; que nous reste-il en effet de nos peintures du XV[e] ? Que sont devenues celles du Louvre de Charles V et de l'hôtel Saint-Paul, celles des Carmes de Paris, qui représentaient la croisade, et celles du château de Vaudreuil, lesquelles racontaient l'histoire de César ? Que sont devenues les fresques précieuses entre toutes qui illustraient à Domrémy la maison natale de Jeanne d'Arc, et que Montaigne a vues ? C'était peu de chose sans doute, en regard du déluge de peinture monumentale où baignait l'Italie, c'était peu en comparaison de ces gloires du quattrocento, de cette armée des maîtres de Florence, de Pérouse, de Sienne, de Venise, de Milan, de Bologne, espèce de voie lactée de l'Art, où les murs d'églises rayonnent d'une phosphorescence de chefs-d'œuvre, c'était peu, mais ce peu nous a été ravi. Et sans la miniature, sans la feuille de parchemin enfouie au sein des manuscrits, sous un linceul poudreux, dans la nécropole des vieux livres, nous n'aurions même pas le moyen de savoir ou de soupçonner ce que nous avons perdu.

Il se passe ici quelque chose d'analogue à ce que nous éprouvons pour la peinture antique... Certes ce sont de pauvres hères que Douris ou Brygos comparés aux Zeuzis,

aux Polygnote, aux Apelles : quelles mémoires plus immortelles, plus radieuses que celles-ci ? Pourtant ce ne sont que des noms, de vaines syllabes, moins que des ombres, *meræ voces*. Et sans la figurine tracée par le potier d'Athènes, avec une soie de porc, d'un trait subtil et rigoureux, en rouge au flanc des vases noirs, en noir au flanc des vases blancs, sans la scène collée à quelque tesson exhumé de lécythe ou d'amphore, nous aurions perdu jusqu'au rêve de ce qui fut un jour l'art d'un Parrhasios. La miniature joue le même rôle sauveur à l'égard de notre ancienne peinture anéantie, détruite jusqu'en ses souvenirs. Grâce à elle il nous est permis de contempler encore quelques fantômes de nos richesses et de faire le compte de nos trésors évanouis.

Prenons garde d'ailleurs que la miniature, comme la céramique grecque, est par elle-même un fort grand art. Comment se concilient l'idée de la grandeur et les dimensions étroites ? C'est une question infiniment intéressante, mais ce n'est pas ici sa place. On me permettra toutefois de citer, justement au sujet de la miniature, la réponse de l'artiste qui, dans les temps modernes, promulgua le premier l'Évangile du colossal, le peintre de la Sixtine et l'auteur du *Moïse*. Le passage est extrait du troisième dialogue de François de Hollande, un enlumineur portugais vivant à Rome au temps où Michel-Ange peignait son *Jugement dernier*. C'est Michel-Ange qui parle : « Le dessin est la source et le secret de tout, pour le peintre, le sculpteur comme pour l'architecte. Il est la clef de toute science. Quiconque dessine possède un trésor infini. Il est capable de créer des figures plus hautes que les plus hautes tours du monde, soit qu'il les forme de couleurs, ou qu'il les tire du marbre ; point de murs, de monument si vastes qu'il ne les trouve étroits au prix de sa faculté d'invention intrépide... Et cependant, sur un

petit carré de parchemin, il saura se montrer toujours grand et parfait : telle est l'excellence supérieure du dessin et du style. » Ne trouve-t-on pas admirable d'idéalisme et de bonhomie cette déclaration d'égalité faite par l'artiste tout-puissant au pauvre diable d'enlumineur ?

Nous ne serons donc pas moins bons enfants que Michel-Ange. D'ailleurs les faits sont là pour dire qu'ici, dans nos pays du Nord où l'art est par tempérament intime, casanier, domestique, les plus grands maîtres n'ont jamais dédaigné la miniature. Aucun ne la regarde comme un art inférieur : et peut-être n'a-t-on pas encore l'idée d'un art inférieur. Les plus illustres s'y exercent. Le premier ouvrage des Van Eyck est l'illustration d'un livre, les *Heures* de Turin, irréparablement perdues, voici deux ans, dans l'incendie qui a détruit la bibliothèque de cette ville. Et le nom des Limbourg est peut-être moins populaire : mais c'est une vraie frustration que de leur refuser le même génie qu'aux Van Eyck, dont ils sont les contemporains et sans doute les précurseurs. Un jour ils seront mis au nombre des créateurs extraordinaires. Et pourtant nous ne connaissons d'eux que des miniatures ; il est d'eux, cet incomparable volume, la merveille de Chantilly, les *Très Riches Heures* du duc de Berry. Du reste ces artistes peignaient-ils personnellement ? Se bornaient-ils à fournir l'esquisse ? Y a-t-il une différence à faire entre le peintre, qui crée le sujet, ce qu'on appelle alors l'*histoire*, et l'enlumineur qui le reproduit ? L'inventeur fait-il deux avec l'exécutant ? Je n'entre pas dans ce débat. Il suffit que les noms de ces prodigieux artistes soient attachés à ce chef-d'œuvre pour nous le faire authentiquement regarder comme leur. Et l'on va voir que ces vieux livres de prières, avec leurs petites peintures, comptent, pour quiconque aime l'art, parmi les grands livres de l'humanité.

***

Ce qui assigne aux *Très Riches Heures* ce rang incomparable dans l'histoire, ce n'est ni la perfection suprême du dessin : il y avait deux cents ans qu'en France on dessinait irréprochablement ; ni le charme de la couleur, qui est pourtant exquise ; ni le style des figures : et cependant on serait moins surpris de la beauté hardie des cavaliers de Pisanello ou des mages de Gentile, si l'on savait que les Limbourg en avaient créé le modèle dix ans ou quinze ans avant eux ; ce n'est pas même l'étendue inouïe d'un génie qui joue vraiment de toute la lyre, qui a toutes les cordes, excepté la corde héroïque, depuis la note rustique jusqu'à la note romanesque, depuis l'accent tragique et funèbre d'un Rembrandt jusqu'à la suavité céleste d'un Angelico ; ce n'est pas le privilège incompréhensible d'un homme qui semble avoir tout dit, tout aperçu, tout deviné de la peinture, jusques et y compris les Géorgiques de Millet et l'orientalisme subtil d'un Fromentin : ce qui fait que les *Très Riches Heures* sont vraiment un monde nouveau, c'est exclusivement le miracle de ses paysages.

Et peut-être, comme on va lire une suite de leçons sur l'histoire du paysage, n'est-il pas inutile, à l'heure où le genre apparaît, de faire ressortir l'importance du problème et de vous montrer en quels termes la question se pose.

On peut la prendre de deux points de vue différents. On peut l'examiner d'abord au point de vue moral, faire la psychologie du genre, suivre d'âge en âge dans la société et dans l'art, dans les écrits et les tableaux, les formes successives du sentiment de la nature. Les textes serviraient à éclairer les œuvres. On comparerait, par exemple, le paysage de La Fontaine et celui de Lorrain,

l'Orient de Hugo et celui de Delacroix, l'Italie de Corot et celle de Lamartine. La méthode a ses avantages, entre autres celui-ci, qu'elle prête aux développements. C'est justement pour cela qu'il faut s'en défier. Elle est artificielle. Elle part de ce principe infiniment douteux que la littérature d'un temps ressemble étroitement à son art, que les deux instruments expriment les mêmes idées, et que les deux langages reflètent la même âme. On s'expose ainsi à confondre les domaines des deux arts. On oublie que la peinture a ses conditions, ses limites, ses moyens propres d'expression et qu'il existe à chaque époque des idées essentielles qui ne sont à aucun degré traduisibles par la plastique. Quel rapport voit-on entre l'art de Boucher et l'Encyclopédie ? Quel lien de cause à effet entre le mouvement socialiste contemporain et la technique impressionniste ? Chercher dans ce sens, c'est proprement, selon la spirituelle expression de M. de la Sizeranne, expliquer le mécanisme d'une serrure par les opinions politiques du serrurier. Il n'y a qu'une façon sûre d'obtenir quelque résultat : c'est l'analyse des formes, une morphologie scrupuleuse de l'art, l'étude des faits et des idées plastiques.

Or, le grand fait, le fait capital, cardinal de l'histoire de la peinture, c'est l'apparition du ciel. Du moment où le ciel fait son entrée en scène, où un lambeau d'azur plane au-dessus des têtes, pend au bord supérieur du cadre, tout est bouleversé, culbuté, rétabli sur un ordre nouveau. Tout est réorganisé sur un plan inédit, chaque objet prend une acception et une physionomie qu'on n'avait jamais soupçonnées. Rien de plus impérieux, rien de plus décisif. On ne fait pas au ciel sa part. Il tombe d'en haut comme un dieu, et devient subitement le principal personnage du tableau. Il faut bon gré mal gré que tout se règle à sa mesure : l'horizon s'élargit,

recule, fait place de toutes parts à l'intrus souverain. De là, une représentation rajeunie de toutes choses; le monde était conçu comme un espace à deux dimensions : brusquement la troisième, la profondeur s'ouvre : quelle perspective ! Ce n'est rien moins que la découverte d'un monde : celle de l'Amérique n'a pas enrichi davantage la connaissance que nous avons de ce vieil univers.

Rien, de plus majestueux, de plus irrésistible à la fois et de plus auguste que cette révolution merveilleuse dont je vous parle. Il faudrait pour la bien décrire la langue de Michelet ou la flamme de Ruskin. Ruskin d'ailleurs l'a fort bien vue. « L'instant où le ciel entre en jeu, écrit-il, est l'heure d'un changement radical dans l'inspiration de l'art : l'imitation du réel est de jour en jour plus exclusivement son objet, jusqu'à ce qu'il en vienne au paysage de Turner ».

Notez que je parle d'un ciel, et non pas d'un simple fond bleu. Le fond bleu, il existe dans la tradition byzantine dès le IVe siècle, et on distingue même par là l'âge des mosaïques : les fonds d'azur seraient généralement plus vieux que les fonds d'or. Mais ils sont tous les deux également abstraits et n'ont d'autre signification que leur rôle décoratif. On les employait l'un et l'autre à cause de leur prix : on sait en effet que l'azur, l'*outre-mer* comme on l'appelait, n'était pas une matière moins coûteuse que l'or. C'est peut-être la seule raison qui l'a fait adopter par les peintres pour la couleur du manteau de la Vierge.

Ce fond bleu, vous le trouvez dans les fresques de Giotto, qui a toutes les gloires hormis celle du paysagiste. Le paysage, en Italie, avant le XVe siècle, n'a peut-être existé que dans l'école de Sienne ; je dis *peut-être*, car il en reste si peu de traces, qu'on est réduit aux conjectures. Je songe à deux petits tableaux de Pietro Loren-

zetti, à l'Académie de la ville, qui sont deux études, deux vues du port de Talamone, et à un autre tableau de son frère Ambrogio, à l'Académie de Florence, qui représente une épisode de la vie de saint Nicolas de Bari, avec une marine charmante. Mais je songe surtout à un passage du Commentaire de Ghiberti qui nous parle d'une fresque, malheureusement détruite, du même Ambrogio dans la salle capitulaire de Saint-François de Sienne : on y voyait, dit-il, une tempête, avec « une grande obscurité et angoisse de nuées, de la grêle, des foudres, des éclairs, comme si le ciel et la terre étaient menacés de ruine ». Cette peinture dut faire sur les contemporains le même effet que produisit sur ses premiers auditeurs l'orage de la *Symphonie pastorale*; et encore une fois, si le paysage apparut en Italie avant la Renaissance, ce fut — cela résulte clairement de ce texte — par l'introduction du ciel.

Hormis cette exception unique et de peu de durée —, car l'école siennoise, la plus précoce, la mieux douée, la plus originale des écoles italiennes, fut aussi la première éteinte — on peut dire que le paysage au moyen âge n'existe point. L'art gothique est de tous les arts celui qui naturellement se rapproche le plus de l'art grec. Ces deux esthétiques, qu'on a si longtemps opposées sont, en réalité cousines, s'accordent toutes deux sur le principe essentiel, le culte de la beauté humaine. Ce sont deux arts classiques. Ils n'ont qu'un héros, l'homme. La nature s'éclipse autour de cet être absorbant. Les horizons s'abrègent. Les arbres se rabougrissent Le décor tout entier se réduit et se résume. On ne laisse subsister du monde extérieur, de l'univers inorganique que la matière indispensable à l'intelligence de l'action. Ces accessoires eux-mêmes, on les traitera non comme objets mais comme signes. Un arbre représente une cam-

pagne ; deux arbres sont une forêt. Un rocher, voilà une montagne. Une tour égale une ville. Ce n'est pas une langue, c'est un alphabet, presque des chiffres. Sur ce thème, qu'il est chargé d'interpréter, on laisse au spectateur toute liberté de broder : on songe aux écriteaux qui, sur l'ancien théâtre, indiquaient le lieu de la scène ; pour peu que les vers fussent beaux on obtenait ainsi d'admirables décors, dont l'imagination de chacun avait fait tous les frais. Enfin pour fond de tableau, derrière ce désert abstrait où agit l'homme, s'étend on ne sait quoi d'immatériel et de splendide. Au XIIIe siècle, c'est une nappe d'or pur. Au siècle suivant, c'est d'abord une sorte d'échiquier, du quadrillage le plus subtil, à cases d'azur, de pourpre et d'or. Plus tard, ce sont des ramages d'or qui imitent sur un fond d'azur les feuillages extravagants et magnifiques du givre. Mais de quelque nature qu'il soit, qu'il ressemble à une tenture, à un blason, à un vitrail, ce fond n'a d'autre fonction que d'isoler et d'exalter le personnage humain, de le glorifier, de rayonner derrière lui à l'état d'auréole.

Remplacez maintenant ce fond idéal et décoratif par un fond vrai : tout change. Ce ciel, pour être un « ciel », ne sera pas une nappe uniforme de bleu cru : il sera dégradé, nuancé, plus intense au zénith (excepté dans la zone qui environne le soleil), pâle enfin vers le bas, d'une pâleur presque lactée. Cette observation n'exprime pas seulement la couleur, mais la concavité du ciel, — son éblouissement, mais aussi son éloignement derrière l'horizon. Le monde cesse d'être la boîte carrée que représentait l'hypothèse des anciens Égyptiens, avec un ciel plat cloué au-dessus d'un sol plat comme les planches d'un cercueil. La terre perd sa forme cubique et devient une sphère. Le modelé céleste est désormais la mesure qui dans tout tableau nous permet d'apprécier toute distance. L'échelle des grandeurs, des éloignements, des perspectives,

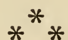
est nécessairement le ciel. L'homme cesse d'être le seul vivant sur une scène idéale. Je ne dirai pas qu'il déchoit, mais il perd son rôle souverain et, dans l'univers agrandi, paraît lui-même diminué. Les conséquences, on les devine. Sous ce ciel vrai, il faudra désormais des arbres vrais, de vraies rivières, de vraies maisons, et des hommes réels dans leurs véritables rapports avec le monde où ils se meuvent. C'est une conception toute nouvelle de l'art et de la vie. Chaque fois que, dans l'avenir, on se rapprochera de la doctrine classique, vous verrez grandir l'homme et le paysage s'effacer, s'évanouir autour de lui ; toutes les fois au contraire que vous apercevrez le ciel se développer au-dessus des têtes, être atmosphère au lieu de nimbe, le sol s'étendre sous les pieds, et devenir terrain au lieu d'un piédestal, c'est le signe que pour un temps on est las d'absolu, et qu'on se repose des idées dans le monde du relatif, de l'accidentel et du réel. Toute l'évolution de la peinture moderne tient entre ces deux extrêmes, et se passe en oscillations, en balancements de l'un à l'autre. Telle est la signification profonde d'une histoire du paysage : c'est de pouvoir servir d' « exposant » — qu'on me passe ce terme de mathématiques — à l'histoire de l'art, et même si l'on veut à l'histoire générale des idées, c'est-à-dire de la façon dont les hommes ont successivement conçu leurs rapports avec la nature et leur place dans l'univers.

Ce n'est pas tout. Au point de vue particulier de la peinture, la création du paysage eut ce résultat décisif ; la découverte de l'atmosphère. Depuis quatre cents ans, la peinture n'est que l'art de nous montrer les objets enveloppés d'air. L'étude de l' « enveloppe », des choses vues à travers un fluide respirable, revêtues d'un tissu diaphane et vivant, de leurs actions et réactions réciproques dans cet élément qui les baigne, voilà

quel est le grand mystère, le grand secret de l'art moderne. Cet élément devient l'âme de la peinture. C'est le principe d'union, le lien et la vie de toutes choses. C'est le principe du clair-obscur, avec toutes ses ressources de lumières et d'ombres, ses effets à la fois d'unité et de variété, de caprice et d'inattendu, ou au contraire de logique et de composition. Supprimez tout décor autour des personnages, n'en retenez que la figure, ne faites qu'un portrait, qu'un buste, qu'une tête, il vous est impossible aujourd'hui d'effacer ce halo aérien où elle baigne ; elle emportera son atmosphère de son cadre. Le clair-obscur est devenu le langage propre de l'art de peindre, l'instrument le plus riche et le plus sonore dont aient jamais joué les musiciens de la forme, le seul qui ait rendu possibles la *Joconde*, l'*Antiope* et la *Ronde de nuit*, Léonard, Corrège et Rembrandt. On voyait tout à l'heure le réalisme sortir du paysage : la Vérité, par un très beau renversement, ne sortait pas d'un puits, selon la fable accréditée, elle tombait littéralement du ciel, selon la parole du Psaume : « *Et nubes pluant justum.* » Maintenant, des entrailles elles-mêmes de cette vérité, c'est une poésie nouvelle que l'on vient de voir naître, et le plus haut lyrisme qu'ait jamais exprimé la peinture.

En un mot, la création du paysage, c'est exactement celle de la peinture moderne. Il y a là une division, un faîte de partage, une articulation capitale de l'histoire. Mieux encore : il y a là un fait pour ainsi dire ethnique, un caractère essentiel de l'art européen, occidental. L'Orient ignore le clair-obscur. Il n'existe ni dans la céramique grecque, ni dans la fresque du moyen âge, ni dans l'estampe japonaise. Il est par excellence l'atmosphère de nos idées, la matière de nos conceptions plastiques colorées. Et ainsi, pour la première fois au

monde, la peinture a trouvé son domaine, son milieu, sa poétique propre ; pour la première fois, et pour toujours, elle se sépare des autres arts du dessin et, pour tout dire, échappe à l'empire du sculpteur et sort du bas-relief.



Voilà d'une façon sommaire le bilan de la découverte du paysage. Ce qui est étrange à avouer, c'est que sur ce point essentiel de notre *Kulturgeschichte*, à savoir sur ses origines, nous ignorons à peu près tout. Rien n'est plus insoluble et plus inexplicable.

Voici les faits. Le paysage apparaît subitement, avec toutes ses ressources, ses lois, son langage, avec un degré de certitude et de perfection merveilleuses, dans deux manuscrits, exécutés tous deux dans l'espace de quatre ou cinq ans au plus et de deux ans au moins : entre ces dates pour limites, 1416 pour les *Heures* de Chantilly, et 1418 pour les *Heures* de Turin. Les deux livres ont été commencés pour le duc de Berry, mais le second fut achevé pour le duc de Hainaut. Enfin, dernière circonstance extrêmement singulière, les deux ouvrages sont des ouvrages collectifs ; ils nous sont venus sous les noms de deux groupes de personnes, les Limbourg, qui étaient trois frères, et les Van Eyck, qui étaient deux. Ajoutez que les deux familles, selon toute apparence, sont originaires de la même contrée, la vallée de la Meuse aux environs de Liège, et que les Limbourg, comme artistes, se rattachent certainement à l'école parisienne, et vraisemblablement au peintre Jean Malouel, qui serait leur oncle, et dont on croit avoir deux beaux tableaux au Louvre.

Voilà, dans l'état de nos connaissances, les données du

Jean FOUQUET

Sainte Marguerite dans un paysage. Miniature du livre d'heures d'Étienne Chevalier
(Musée du Louvre).

(Cliché Giraudon)

[illegible]

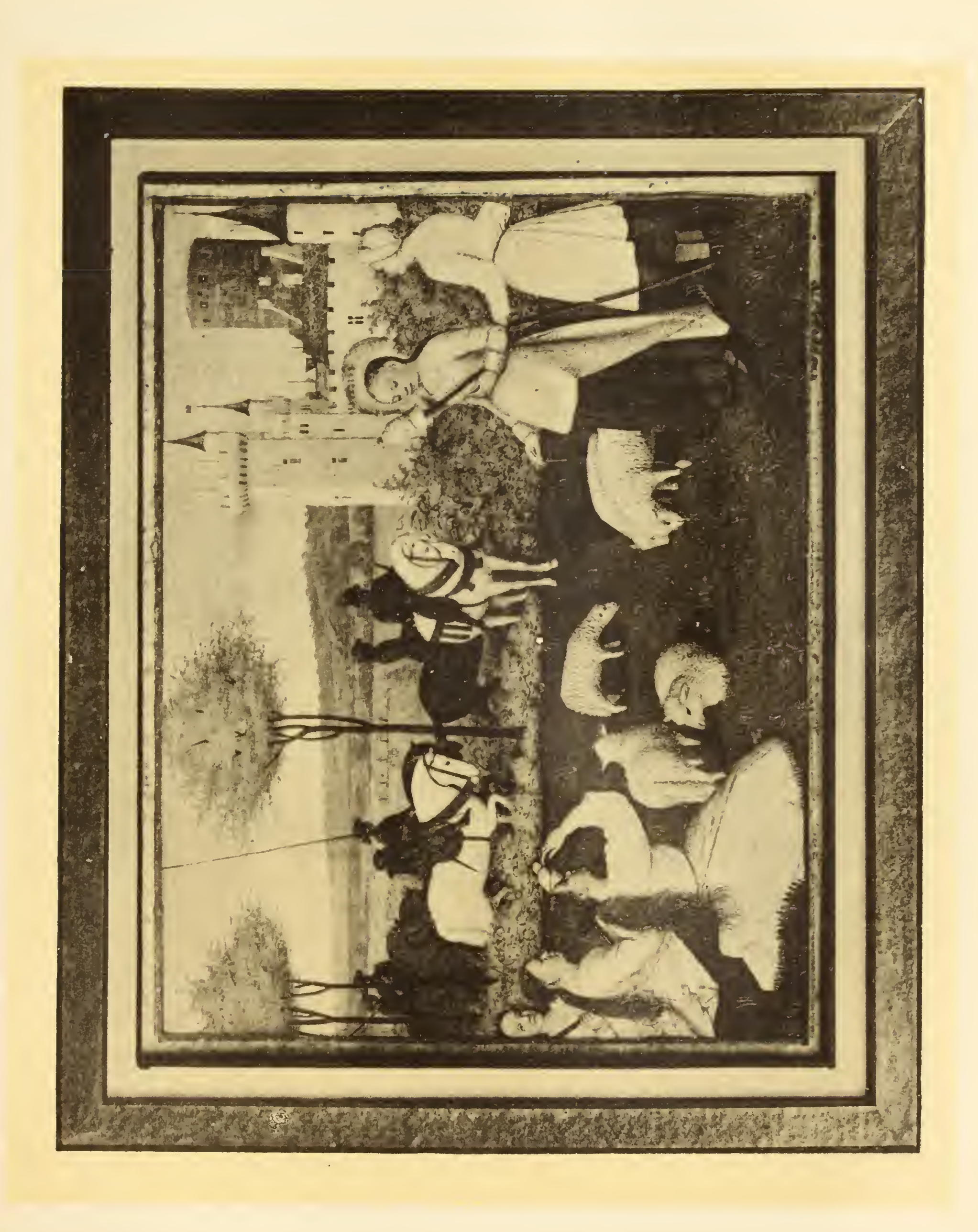
* * *

[illegible] la date de la découverte [illegible]

[illegible] et de perfection [illegible]

[illegible] les Limbourg, [illegible] Van Eyck, [illegible] des Limbourg, [illegible]

[illegible]



problème : c'est dire qu'il reste une pure énigme. Les plus habiles échouent à en donner le mot. On y a dépensé infiniment d'esprit, consacré une somme immense de talent et d'érudition, beaucoup d'encre et de paroles, le tout en pure perte. Mais il s'agit d'une question si passionnante, qu'on ne se lasse pas d'y revenir.

Mais voici le plus curieux : nous comparions tout à l'heure l'invention du paysage à celle d'une langue. Il serait déjà bien étonnant qu'elle se fut substituée tout à coup, sans transition, à la langue d'autrefois. Ce qui l'est encore davantage, c'est que, à un certain moment, les mêmes artistes se servent tour à tour de l'une et de l'autre. Dans plusieurs manuscrits, dans les *Très Riches Heures*, par exemple, dans le beau *Gaston Phœbus* de la Bibliothèque nationale, le ciel alterne avec les fonds ramagés, damassés, cloisonnés, damasquinés. Il semble que l'auteur ne comprenne pas lui-même toute l'importance de sa découverte. Le renouvellement ne se produit pas, pour ainsi dire, par extinction : la génération ancienne s'en tenant au vieux jeu, la suivante au nouveau, se confiant uniquement à ses propres formules. Il y a un moment d'hésitation, de lutte dans l'âme des jeunes artistes. Ils sont partagés entre deux tendances. Quand ils regardent la nature, quand ils copient Vincennes, Poitiers, la Cité de Paris, les berges de la Seine, ils sont réalistes, ils appartiennent à la Renaisssance. Ailleurs, il reste en eux beaucoup de traces de symbolisme, ils s'attardent dans le moyen âge.

C'est la coexistence de ces deux principes, c'est leur combat dans une âme d'artiste, qui fait des *Très Riches Heures* un monument unique, un document inestimable pour l'histoire de l'homme. Mais d'où vient la tendance nouvelle ? Comment le même individu peut-il jeter deux regards si différents sur la nature, et voir le monde tantôt

avec l'œil du passé, tantôt avec celui du présent et de l'avenir ?

Un exemple. L'auteur des *Très Riches Heures* est aussi celui des premières pages d'une admirable *Bible moralisée*, le numéro 166 des manuscrits français de la Bibliothèque nationale ; livre précieux entre tous, puisque Jean Fouquet nous le verrons, y a plus tard collaboré. Une Bible moralisée, on le sait, est une Bible dont chaque verset est interprété comme une leçon ; chacun des faits des héros d'Israël y est un exemple proposé par Dieu à nos méditations, c'est une morale en action, un vaste Décalogue illustré ayant pour auteur Jehovah. Ces Bibles devinrent à la mode vers le milieu du XIVe siècle. Observons qu'elles présentent déjà une immense différence avec le point de vue théologique du XIIIe siècle. Au temps de saint Louis, la Bible était considérée comme une rédaction primitive, un texte prophétique et miraculeux de l'Evangile. Tout y était la figure, l'ombre anticipée et mystérieuse du Christ. Je vous renvoie là-dessus au livre de M. Emile Mâle. Le XIIIe siècle, est le grand siècle de la métaphysique divine ; il est purement rationaliste, spéculatif, idéologue. Au XIVe, le ton baisse, l'esprit devient plus positif ; on incline vers le réel ; on ne s'occupe plus de la science des idées, on passe à la critique de la raison pratique. Cela dit, une *Bible moralisée* est ainsi conçue : chaque verset du texte comporte son commentaire moral ; verset et glose comportent d'autre part leur traduction figurée, soit deux petits tableaux, deux vignettes distinctes.

Soit ce verset de l'Exode : « Les fils d'Israël vinrent entre deux montagnes et la mer était au-devant d'eux, et Pharaon les ensuivait par derrière ».

Morale : « Une de ces montagnes signifie le *monde*, et l'autre la *chair*. La mer au-devant d'eux signifie

les tribulations de cette vie. Pharaon signifie *Satan* ».

Il est bien clair, que dans ces conditions il n'y a pas de paysage possible. Tant qu'on regarde la nature comme un rébus moral, comme un dictionnaire où les formes n'ont pas de sens par elles-mêmes, signifient autre chose qu'elles-mêmes ; tant qu'on peut traduire une montagne par le mot chair, et lui donner pour équivalent plastique une femme — c'est ce que fait l'artiste, — aussi longtemps il ne peut être question de vérité réelle et de naturalisme. Je laisse de côté l'examen des idées ; je ne compare pas la valeur des systèmes, je ne cherche pas si le premier est moralement supérieur au second. En fait, le moyen âge a interrogé la nature comme un mystérieux oracle, comme un texte d'hiéroglyphes, comme un alphabet dont les lettres, si l'on en retrouve le secret, composent la pensée de Dieu, énoncent des vérités éternelles. Et c'est sublime ! Ne disons pas que ce n'est pas vrai, au moins d'une vérité supérieure, ou s'il le faut, peut être regrettons de le dire ; mais enfin, sous cette forme au moins, ce monde d'abstractions n'est plus celui où nous vivons ; l'esprit moderne est né le jour où l'on a pris une montagne, non plus pour une image de la chair ou une métaphore de la femme, mais simplement pour ce qu'elle est, — une montagne.

Encore une fois, d'où vient cette révolution, une des plus profondes dont on ait gardé la mémoire ? On en proposait l'autre jour une explication charmante d'ingéniosité, digne en tous points de l'érudit homme d'esprit qui l'a trouvée. M. Bouchot remarquait donc que le duc de Berry, pour qui furent peintes les *Très Riches Heures*, et qui, pour le dire en passant, fut un de ces Mécènes un de ces seigneurs étonnants, traîtres, trois fois concussionnaires, à politique retorse et louche, mais de

goûts éclairés, d'esprit curieux et ouvert, et qui serait illustre s'il s'appelait Malatesta ou Médicis, — ce prince, dis-je, fort nerveux, voluptueux, impressionnable, avait entre autres bizarreries la névrose de la représentation, la manie du portrait. Il se fait peindre, lui, ses chiens, ses chevaux, sa vaisselle, à toutes les pages de ses manuscrits, sous toutes les faces et sous toutes les coutures. Mais le duc de Berry n'était pas seulement névropathe ou neurasthénique ; sur le tard il devint podagre. Impossible, dès lors, de revoir ces lieux favoris, ces châteaux merveilleux qu'il possédait un peu partout, Mehung-sur-Yèvre, Lusignan, Poitiers, l'hôtel de Nesle. Ainsi, nécessité aidant manie, il voulut du moins en avoir les images et pouvoir à loisir, à son gré, sans quitter son fauteuil, faire le tour de ses domaines en feuilletant son livre d'Heures. De là serait né l'immortel calendrier des *Très Riches Heures*, et par suite le paysage.

Ce sont, poursuivit M. Bouchot, des vues de châteaux. Elles sont extrêmement détaillées, presque photographiques. C'était pour le duc un moyen de contrôler commodément les devis de son architecte, ses finances étant des plus embarrassées. Ce n'est pas tout. Ces dessins de châteaux, ces relevés si exacts de topographie, ces états de lieux si complets pourquoi ne seraient-ils pas l'œuvre de l'architecte, de ce grand Dreux de Dammartin, dont nous savons que Claus Sluter, le prodigieux sculpteur du *Puits de Moïse* à Dijon était venu étudier l'œuvre à Bourges ! Ici intervient une découverte récente d'un manuscrit de l'Arsenal, où l'esquisse de chaque miniature subsiste dans la marge, d'une autre main que le tableau proprement dit. N'est-ce pas ici le mot de l'énigme ? L'architecte n'aurait-il pas fait, sur l'ordre du duc de Berry, le dessin précis, le « portrait » des châteaux qu'il avait construits et les Limbourg, les mystérieux Limbourg,

ne se seraient-ils pas bornés à y ajouter des couleurs ?

Cette hypothèse si ingénieuse est-elle, absolument satisfaisante ? Faut-il croire que la colossale révolution intellectuelle qui représente le paysage et qui a décidé des destinées de l'art moderne est la goutte du duc de Berry ? J'hésite à l'admettre : mais l'histoire est si pleine d'ironies, qu'on perdrait peut-être son temps à chercher des raisons plus graves. C'est le nez de Cléopâtre, qui, plus long ou plus court, la face du monde en eût changé. Et puis, on n'a rien trouvé de mieux.



C'est dans l'œuvre de Jean Fouquet que le paysage français, au xve siècle, a trouvé son expression la plus complète. Fouquet est une de nos gloires. Tout le monde connaît au moins par les reproductions les admirables *Heures d'Etienne Chevalier* qui décorent le*s antuario* de Chantilly. Deux pages détachées du même livre sont au Louvre, une autre à la Bibliothèque nationale, une dernière à Londres. Mais il est remarquable que les deux principaux monuments de notre art au xve siècle, les *Très riches Heures* et les *Heures d'Etienne Chevalier*, soient conservés au même musée ; nous devons tous hommage à la générosité intelligente du prince qui a su retrouver et rendre ce double trésor à la France.

Comme à l'ordinaire, nous ne savons presque rien de Fouquet : du moins le peu que nous savons est-il pur de roman. Tout ce qui touche Fouquet porte un sceau de véracité. Les archives nous ont rendu la date de sa mort : 1481. Il a été à Rome avant 1447, puisqu'il y a fait le portrait du pape Eugène IV. Il a aimé Paris, qu'il a souvent représenté dans ses paysages. Le plus souvent il a

dû vivre à Tours, dans cette maison de la rue des Pucelles, qui a pris aujourd'hui son nom, entre les prairies qui s'étendent au midi de la ville et le fleuve admirable dont le cours héroïque lave sur l'autre bord les coteaux de Marmoutier et de Saint-Symphorien.

Il a été très célèbre. Il a fait vraisemblablement un peu de tout ce qui pouvait occuper un peintre en son temps. Il a fait des portraits. Celui du pape était illustre. Vasari, quatre-vingts ans plus tard, en parle avec admiration. Raphaël s'en est inspiré. Il ne nous en reste qu'une mauvaise et incomplète gravure. Quant aux autres portraits qu'on lui prête, soit au Louvre, soit à Vienne, à Anvers, à Berlin, on se fonde sur des conjectures. Il a fait de grandes peintures ; un prestolet italien, Florio, qui vivait canoniquement à Tours en bon épicurien, s'y plaisant mieux qu'en aucun lieu du monde à cause de la clémence de l'air, de la beauté des femmes, de la perfection des concerts et du goût délicieux des poires du pays —, nous parle de ces peintures de Notre-Dame-la-Riche : « Ce Fouquet, dit-il, est en vérité un homme prodigieux pour faire, avec la brosse des figures vivantes. » C'étaient peut-être des fresques. Elles sont perdues. Enfin Fouquet dessinait, comme les autres peintres, des arcs de triomphe pour les entrées royales, des décors de théâtre, des tréteaux pour les farces et les tableaux vivants, en un mot tout ce qui était de son état. Il en avait exécuté entre autres pour la bienvenue de Louis XI. Mais le roi fit dire aux bourgeois de ne pas se mettre en frais et de garder plutôt leur argent pour l'impôt.

De toute cette œuvre considérable et longtemps admirée, il ne nous est rien parvenu, et Fouquet n'est pour nous que l'auteur d'une centaine de miniatures.

Il nous a laissé son portrait sur un beau médaillon d'émail qui est au Louvre. C'est une tête de rustre triste,

et qu'on dirait pétrie dans une motte de terre : les joues creuses, le nez camus et long, les pommettes saillantes, la bouche large ; le type du Tourangeau maigre, le type de Descartes et de Paul-Louis plutôt que de Rabelais et de Balzac. Le tout est fort ingénument coiffé d'une calotte ronde. Cette face austère vous regarde au fond des yeux, d'un regard droit et fixe. Elle vous tient à distance, et appréhende fortement la réalité. Nulle élégance, mais pas une petitesse ; peu de finesse, mais pas un mensonge. Et le dernier mot de ces lèvres qui devaient sourire gauchement et rarement parler, serait peut-être la bonté.

Je décrivais en commençant le rôle immense du paysage dans la peinture moderne. En voici une nouvelle preuve, dont il n'y a pas de meilleur exemple que celui de Fouquet.

Une des singularités qui nous frappent dans l'art des Primitifs, ce sont les libertés qu'ils prennent avec l'histoire. Ils n'ont pas le moindre respect de la couleur locale. Ils brouillent imperturbablement l'histoire et la géographie. Ils peignent sans sourciller Jésus-Christ houspillé par des lansquenets, et Fouquet pour sa part, dans l'*Adoration des Rois*, montre tranquillement Charles VII agenouillé devant la Vierge, et ses arquebusiers faisant la haie derrière lui. Il patauge avec sérénité dans la chronologie. Il modernise sans sourciller l'Evangile et la Bible, fait de la cathédrale de Tours le temple de Jérusalem, sans oublier la petite chaire, qui est encore visible à l'angle du pignon, au coin de la place Saint-Grégoire. Vestiaire, localités, figures dansent la sarabande. C'est l'anachronisme déchaîné et systématique.

On a tiré de ce fait diverses conclusions : l'une des plus inattendues a été que l'exemple est bon à imiter — et nous avons tous vu, dans un tableau célèbre, Jésus-Christ

prendre le café entre M. Renan et Taine, qui étaient des apôtres, et même de bons apôtres, en frac et le cigare aux lèvres, et la Dame aux Camélias jouant le rôle de Madeleine, prosternée aux pieds du Sauveur. — Une autre conclusion est que ce qui nous scandalise dans le tableau de M. Béraud est admirable chez Fouquet, à cause de sa naïveté. N'en croyez rien ; Fouquet savait ce qu'il faisait, et la bonne raison, c'est qu'il a été des premiers sinon le premier à le faire.

Car, cet anachronisme, ce travestissement du passé en costume moderne, que nous attribuons en bloc à tous les Primitifs, n'apparaît en réalité qu'aux environs de 1430, en plein xve siècle, disons le mot, en pleine Renaissance. Les gens du xive siècle l'auraient jugé sans doute d'une indécence impie, et ne l'eussent pas souffert. Au portail de nos cathédrales, le Christ et ses apôtres portent un costume héroïque, une draperie de style qui devait les grandir aux yeux des spectateurs, et qui n'a jamais été la défroque d'épaules bourgeoises ; et si le beau Saint-Théodore de Notre-Dame de Chartres, si le Melchisédech du Psautier de Saint-Louis portent une armure de chevaliers, ce n'est pas le harnais de guerre contemporain, c'est le costume du xiie siècle, le costume héroïque de la chanson de geste, les armes de Roland ou celles de Vivien.

Ce fut là le vestiaire épique ou « historique », d'esprit abstrait et conventionnel du moyen âge. Il convenait à l'abstraction du reste du décor, à l'état sculptural, aux doctrines absolues de l'art, comme la draperie de Poussin convient aux horizons de la campagne romaine. Mais quand ce décor eût changé, quand la nature vraie, c'est-à-dire un coin de Touraine, une vue d'Ile-de-France, un coude de l'Indre ou du Cher, la fuite sinueuse de la Loire entre ses îles, eurent fait irruption dans l'art ; quand le

peintre eût pris l'habitude de copier ce qu'il voyait, y compris les spectacles quotidiens du théâtre, comme M. Mâle l'a montré, et comme la preuve en est à toutes les pages de Fouquet : alors il fallut bien, sous peine de disparate, que l'homme se conformât à l'ensemble et que les figurants prissent un costume en accord avec le lieu de la scène. On pourrait soutenir qu'ici encore, c'est le naturalisme en matière de paysages qui a déterminé le parti pris du peintre, et qui l'a décidé à faire toutes les erreurs historiques du monde plutôt que de manquer de réalité et de vie.



Tout l'art de Fouquet se déduit donc de sa conception du paysage. C'est son trait dominant, celui qu'il a dès le début et qui survit à tous les autres. Il est peu ému et peu émouvant, peu pathétique, dramaturge médiocre, conteur irréprochable, limpide, ravissant, mais de la race un peu sèche des nouvellistes ; il risquerait d'être pris pour un auteur de fabliaux sans la signification profonde, la beauté et la poésie de ses descriptions de nature.

Dès son premier ouvrage, son génie se révèle. Ce sont, comme je l'ai dit, quelques feuillets du manuscrit de la *Bible moralisée* commencée par un des Limbourg. Il s'y montre timide, gauche, maladroit, vulgaire même, grossier dans les draperies ; il a, et il aura toujours, fort peu de style : mais il a des yeux, et l'audace de voir et de peindre.

Il y a, par exemple, dans le même volume, à quelques pages d'intervalle, deux *Paradis terrestres*, l'un des Limbourg, l'autre de lui. Le motif des Limbourg est textuel-

lement répété dans les *Très Riches Heures*, mais fort agrandi. Il est enfantin et sublime. Je passe sur les corps, les plus beaux qu'on eut encore faits : l'Adam agenouillé est, à sa date, un pur prodige. Où cela se passe-t-il ? On l'ignore : très loin, très haut, en dehors du monde, au delà des temps, au faîte de montagnes qui déferlent comme une tempête furieuse autour des murailles du jardin, peut être une réminiscence des jardins de Babylone, ou de ces plateaux mystérieux de l'Asie d'où a coulé le fleuve des races. Au centre, une fontaine prodigieuse, avec les quatre sources bibliques figurant les quatre prophètes et les quatre évangiles. Tout a ici les proportions du rêve et de la vision ; quand le couple humain sort, chassé par le glaive, de la porte de l'Eden, on dirait des géants, des êtres primitifs et fabuleux foulant des montagnes qui, sous leurs pieds, paraissent des pierres. C'est beau comme Dante ou Milton. Le Paradis de Fouquet est beaucoup plus prosaïque. L'homme et la femme sont laids, le Père Eternel est risible. Mais le jardin est un jardin. Les arbres ont la taille d'arbres, tout craque de verdeur, de fraîcheur. Les herbes sont drues. Pas de fontaine : il ne reste qu'un ruisseau coulant à pleine gorge à même le pré. C'est un verger, même un verger sauvage, vierge, luxuriant, fou, ivre ; je vous assure que c'est délicieux.

Quelle que soit son indépendance à l'égard des formules, il va sans dire que Fouquet n'en est pas encore entièrement affranchi. Mais il en use avec esprit, en homme qui ne s'y soumet qu'à bon escient. Voyez son saint Jean à Pathmos. L'idée essentielle est celle du solitaire, du visionnaire plongé profondément en Dieu : et c'est ce que signifie sa retraite dans une île. Mais comment exprimer une île ? Vous me direz que Fouquet s'en est tiré assez platement. Mais je défie de faire mieux.

Impossible d'exprimer une île si ce n'est en montrant qu'elle est entourée d'eau. Fouquet a bien compris qu'il n'avait rien de mieux à faire qu'à se contenter d'un hiéroglyphe. Plus tard, Bourdichon, dans les *Heures d'Aragon*, dans celles d'*Anne de Bretagne*, fera affleurer son île jusqu'au bord du cadre ; l'effet est compromis ; des isthmes se produisent. Le continent se forme ; vers 1540, dans les *Heures des Enfants*, il est tout formé. L'effet est décidément perdu. Fouquet a bien mieux entendu les limites de son art. Chaque fois qu'il a eu à peindre une chose que les yeux n'ont pas vue, une gloire, une apparition au milieu des nuées, au lieu de recourir à des expédients douteux, il se borne tout uniment au langage consacré. Il a trouvé dans cette simplicité des inspirations admirables. Si j'avais à choisir une illustration pour le dernier chant du Paradis de Dante, celui où il voit les orbes des cieux se mouvoir harmonieusement autour de la rose mystique, je prendrais la miniature du *Couronnement de la Vierge* de Fouquet.

Mais ce n'est pas là sa vraie grandeur. Elle consiste dans des paysages observés, réels, rigoureusement traités à la manière de portraits, et sous lesquels on peut mettre l'indication du modèle. Ici il faut faire une distinction. Tout ce qui se localise par une architecture, tout ce qui se signale par un monument reconnaissable, ne saurait passer pour une nouveauté. Ici encore les Limbourg, et Fouquet après eux, se sont bornés à faire un usage plus parfait de ce qui s'était fait de tout temps. De tout temps, le martyre de saint Pierre a pris place entre deux pyramides aiguës, dont l'original est la Pyramide de Sextius et que représentaient les deux bornes du cirque, entre lesquelles, dit la légende, fut crucifié l'apôtre. Vous les trouvez chez Giotto et vous les voyez chez Fouquet. Le même Giotto représente avec

beaucoup de fidélité la façade du temple de Minerve à Assise, et celle de la basilique du Latran. Tout ceci est encore une sorte d'hiéroglyphe, et a le sens d'un mot, d'un vocable géographique. C'est compris dans le signalement des choses, c'est une étiquette.

Au contraire, la nouveauté du paysage de Fouquet, c'est de violer résolument toute topographie ; c'est de transporter en Touraine les drames de Palestine ; c'est d'incarner décidément dans la vie contemporaine ce qui s'était passé à quinze cents ans en arrière.

Il y a quelque chose de cela dans la *Tentation du Christ* des *Très Riches Heures :* vous y voyez au pied de la montagne le château de Mehun-sur-Yèvre. Cela semble un anachronisme, ce n'est qu'un idéogramme. Le diable, voulant montrer au Christ toutes les richesses de la terre, ne trouve rien de plus beau et de plus séduisant que le château du duc. Au contraire, quand Fouquet peint derrière le fumier de Job le donjon de Vincennes, quand il place, pour fond de tableau au Calvaire, la ville de Paris, il n'en a point d'autre raison que son bon plaisir d'artiste, son caprice et sa passion intransigeante de l'immédiat et du réel.

Son instinct ne l'égarait pas. C'est ainsi, en peignant dans son *Saint-Martin* une vue du Pont-Notre-Dame dans une scène qui s'est passée aux environs d'Amiens ; en faisant tomber saint Paul sur un chemin de Damas qui est aux environs de Paris, et où se reconnaît la tour de Jean sans Peur ; en mettant Montfaucon et le Temple pour horizon à un martyre d'apôtres, c'est ainsi qu'il a créé le paysage et, plus précisément, le paysage français.

Si vous voulez le distinguer, le saisir dans ses caractères, prenez la peine d'aller au Louvre et de comparer la *Rencontre de sainte Marguerite avec Olybrius* et le

tableau de Jean van Eyck, la *Vierge au donateur*. Ne prenez pas garde au récit : ne voyez que le paysage. Rien de plus uni, de plus doux, de plus vert dans les premiers plans, un délicieux vert jaune, décoloré par le soleil, de plus bleu dans les horizons, de plus grand dans les lignes fuyantes ; mais rien surtout de plus humble. A côté de l'énorme paysage du Flamand, où toute la nature s'entasse étage sur étage, où tient un abrégé complet des formes de la planète, et qui semble le raccourci de vingt albums de voyages, — ce n'est ici qu'un coin de France honnête et familier, sans chimères, sans faste, sans mirages, vu en toute simplicité, sans la moindre interposition de souvenirs déformants, mais si parfaitement, que cette vision est encore la nôtre. Elle existe une fois pour toutes ; elle n'a pas plus vieilli que la lumière elle-même qui éclairait ces choses champêtres. Ce tableau minuscule a ce qui manque à l'autre : il a une patrie. Même dépaysée, volée, par impossible, retrouvée n'importe où, cette épave porterait encore la trace de ses origines. On ne s'y trompe pas : c'est la Loire.

Je n'ajoute que deux mots, mais de grande conséquence, l'un sur la forme, l'autre sur la couleur. Rappelez-vous, dans la *Tentation* des Limbourg, l'extravagant pirouettant et invraisemblable rocher qui est censé représenter une montagne. C'est une forme qui vient de loin, des premiers artistes byzantins, une locution pittoresque qui a traîné pendant mille ans dans le lexique de tous les peintres. Elle est absurde et elle est logique ; l'idée d'une montagne, c'est l'idée d'une hauteur. Gœthe explique fort bien cela : dans sa traversée de Sicile, il fut surpris de trouver que Charybde et Scylla étaient des écueils plats à fleur d'eau. Avec sa lucidité ordinaire, il s'expliqua aussitôt que l'imagination, quand elle veut se

représenter des objets imposants, se les figure plutôt en hauteur qu'en largeur. C'est ce qu'avaient fait les vieux artistes. Et quand ils sont intelligents, comme étaient les Limbourg, ils savent donner à leurs montagnes, comme dans l'*Enfer* des *Très Riches Heures*, des formes si déchirantes, qu'elles sont vraiment d'une expression terrible. C'est d'ailleurs une chose singulière que l'horreur, l'effroi que les montagnes inspirent au moyen âge. Dante, en mille endroits de son poème, se révèle alpiniste d'une poltronnerie ridicule. C'est un détestable grimpeur. La première ascencion faite pour le plaisir fut celle du Ventoux par Pétrarque. Il nous en a fait le récit. Lisez-le, il en vaut la peine. Sur cette cime de cinquième ordre il a des vertiges, le mal de montagnes, il croit que les démons se précipitent pour l'arrêter et que Dieu va le punir de sa témérité.

Vous comprendrez dès lors tout ce qu'il y a de merveilleux dans cette page de Fouquet, le *Passage du Rubicon*. Il y en a une autre plus admirable encore dans le *Josèphe* de la Bibliothèque nationale. C'est une vue des Alpes. Elles sont étendues au loin comme une muraille de saphir. Elles reposent douces, bleues, sublimes avec leurs abîmes invisibles, flottantes comme un lointain orage, ou comme une *Pensée* de Pascal. Pour la première fois un peintre s'est aperçu qu'il y a une loi qui domine même la poussée verticale des roches, et que rien ne s'éloigne longtemps des lignes de repos ; que la nature se développe plus souvent en largeur qu'en hauteur, et corrige la poussée des arbres par l'extension des branches. Il a eu, même en face des convulsions alpestres, le sens de l'horizontalité générale des formes de la nature, qui est aussi bien, remarquez-le, celui de toute l'architecture de la Renaissance.

Voilà pour les formes. Dans le domaine de la couleur,

on ne peut pas tout à fait dire qu'il est le premier peintre qui ait représenté la nuit. Les Limbourg, dans une page sublime, l'avaient fait avant lui. Seulement ils l'avaient vue brune. Fouquet tout simplement a vu qu'elle était bleue. Le « clair de lune bleu qui baignait l'horizon », il a été le premier à s'en apercevoir. Il y a donc un peu de Fouquet dans les adorables nocturnes de Cazin, le peintre des Nuits de France. Il a fait plus encore ; il a vu que ce qui est bleu, ce n'est pas la nuit toute seule, c'est même en plein jour, l'atmosphère. Rien n'est plus banal aujourd'hui que de parler de collines bleues en plein midi. Pour les voir ainsi le premier et pour oser les rendre, il fallait être le plus sincère et le plus grand paysagiste qui ait vécu jusqu'à Corot.



Et si vous en vouliez l'impression irrécusable, la preuve par contre-partie, consultez la manière de faire de ses élèves. Je remets à plus tard le cas de Bourdichon. Mais voyez Jean Colombe ! Regardez quelques pages de la fin des *Très riches Heures*, puisque c'est ce bousilleur qui a eu l'honneur d'achever, vers la fin du siècle, le livre interrompu à la mort du duc de Berry. Comme les formes se compliquent, perdent leur bonhomie, deviennent romantiques, et en même temps fades ! Les fonds bleuissent plus brusquement et tournent à un bleu plus opaque et figé. Tout ce qui était vivant chez Fouquet, ici devient recette et se glace en formules, en dépit de l'étendue des fonds, de l'ambition des paysages, et d'un clinquant d'aurores ou de couchants, mais crûment observés et grossièrement rendus. Jean Colombe laisse s'évanouir le charme de son

maître. Comme l'apprenti sorcier de la ballade allemande, qui n'a retenu que la moitié des secrets de son patron, il a beau faire, il n'est jamais qu'un médiocre charlatan. Il n'arrive qu'à des effets d'imposture ou de délire; il lui échappe le dernier mot de l'art, la parole de vie, celle que nul en France ne saura plus avant Lorrain et que savait Fouquet : l'amour...

LE PAYSAGE EN ITALIE

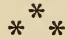
AU XVe ET AU XVIe SIÈCLE[1]

Le paysage simple épisode dans l'histoire de la peinture italienne. — Le paysage conventionnel du xive siècle. — Le goût de la nature au xve siècle. — Le paysage topographique : les Florentins. — Le paysage expressif : les Ombriens. — L'esthétique du xvie siècle. — Le paysage chez les Vénitiens : Titien.

Parler du paysage en Italie au xve et au xvie siècle peut sembler à première vue une entreprise un peu paradoxale. « L'Italie, écrit Taine, dédaigne ou néglige le paysage ; la grande vie des choses inanimées ne trouvera ses peintres qu'en Flandre ; c'est l'homme que le peintre italien prend pour sujet ; les arbres, la campagne, les fabriques, ne sont pour lui que des accessoires. » Comme pour confirmer ce jugement, l'esprit se remet en mémoire, pour le xve siècle, la boutade d'un Botticelli, déclarant que, pour faire un bon paysage, il suffit de lancer au mur une éponge imprégnée de différentes couleurs, pour le xvie siècle, la brève et formelle condamnation qu'un Michel-Ange a faite de ce genre de peinture. Et à côté de ces témoignages formels, si l'esprit évoque les souvenirs qui restent d'une visite aux musées d'Italie, il ne retrouve rien qui rappelle, même

1. Ce chapitre a été écrit par M. Charles Diehl.

de loin, Poussin, Ruysdaël ou Corot. Il convient du reste d'avouer tout de suite que, Venise mise à part, le paysage n'est qu'un épisode dans l'histoire de la peinture italienne. Mais cet épisode vaut qu'on l'étudie. Déterminer dans quelle mesure et dans quel esprit l'Italie a traité le paysage, et pourquoi assez vite elle l'abandonna, c'est écrire un chapitre d'histoire d'art comparée, qui peut être instructif pour l'histoire du paysage français. Et par ailleurs encore cette étude peut avoir son importance : on y trouvera un exemple concret de la grande évolution qui, des formes traditionnelles du moyen âge, mena à cette conception d'un art plus individuel, plus libre, qui est le trait caractéristique de l'art moderne.



En Italie, comme en France, l'art du xive siècle ignora le paysage, ou du moins il le traita d'après des formules toutes conventionnelles. Le *Traité de la Peinture*, que Cennino Cennini composa vers la fin du xive siècle et qu'on peut tenir pour le bréviaire de l'artiste de ce temps, contient, à côté des conseils de morale et d'hygiène dont l'auteur est prodigue, la recette que voici pour composer un bon paysage : « Si tu veux faire des montagnes d'un bon style et qui paraissent naturelles, prends de grandes pierres pleines de brisures et non polies, copie-les d'après nature en faisant venir la lumière et l'ombre dans la direction qui te convient. » On sait l'effet de ces préceptes : c'est le paysage de rochers, si parfaitement artificiel, qu'a aimé et répété à satiété l'école giottesque. Tout au plus trouverait-on alors chez les maîtres siennois un sentiment un peu plus vrai de la nature. Le bois d'oran-

gers des fresques du Campo-Santo de Pise, le jardin plein d'arbres merveilleux de la Chapelle des Espagnols à Florence, la campagne siennoise telle que Lorenzetti l'a peinte au Palazzo publico de Sienne donnent l'impression de choses vues. Mais dans l'œuvre du Trecento, de telles représentations sont bien rares. Si quelque observation attentive de la nature, quelque traduction sincère de la réalité s'y rencontrent, ce serait plutôt dans ces panoramas de villes, Rome, Florence ou Sienne qui remplissent le fond de quelques larges fresques siennoises. Le paysage véritable n'est pas encore né.



En Italie, comme en Flandre, comme en France, ce n'est qu'au commencement du xve siècle que le paysage apparaît.

Dans un curieux chapitre de son livre sur la *Culture de la Renaissance*, Burckhardt a montré comment les hommes de ce temps découvrirent vraiment la beauté de la nature. Sans doute, avant eux, un saint François d'Assise, un Dante en avaient goûté le charme ou senti la grandeur. Sans doute, dès le xive siècle, Pétrarque avait fait l'ascension du mont Ventoux ; mais il s'en excuse comme d'une singularité, et parvenu au sommet de la montagne, au lieu de décrire le spectacle offert à ses yeux, il philosophe interminablement. Au xve siècle, au contraire, le goût de la nature apparaît en toutes choses et chez tous. La villa devient le complément nécessaire du palais ; les jardins rivalisent d'élégance et de richesse avec les appartements ; le plaisir de la campagne, la poésie des forêts et des montagnes sont goûtés universellement. Le pape Pie II se complaît à décrire en beau

langage un lever de soleil à Tibur, un déjeuner champêtre à la source de Vicovaro, le panorama que du haut des monts Albains l'œil voit se dérouler à l'infini, la grâce d'une promenade faite à Monte Amiata, et sous sa plume l'observation précise de la nature s'unit au charme profondément ressenti qu'y éprouve l'écrivain. Les sonnets de Laurent de Médicis ne sont pas moins caractéristiques ; on y trouve admirablement exprimées la joie mélancolique de la solitude, l'harmonie intime d'un paysage avec un état d'âme. Nul n'a, mieux que le Magnifique, peint, dans la *Chasse au faucon*, la splendeur matinale du paysage florentin ; nul n'en a mieux décrit, au début de l'*Ambra*, l'aspect durant les jours d'hiver.

Un sentiment si puissant dans la littérature ne pouvait manquer de se traduire dans l'art aussi. Ajoutez à cela l'influence incontestable qu'exerça la peinture flamande sur l'art italien du Quattrocento. On sait quelle admiration les Florentins de ce temps avaient pour les œuvres des Van Eyck et des Van der Weyden. On sait combien d'artistes flamands et français vinrent à cette époque se fixer en Italie. Jean Fouquet peignait à Rome le portrait d'Eugène IV ; Van der Weyden faisait en 1450 un voyage triomphal dans la péninsule. A ce contact, l'Italie prit connaissance des progrès techniques réalisés par les peintres d'outre-monts, de leurs procédés, de leurs tendances. Le paysage forcément devait en profiter plus que tout autre genre de peinture. Non sans doute qu'il faille exagérer ces influences étrangères : le goût de l'observation, l'amour de la nature vraie, le réalisme enfin, se développèrent souvent d'une marche parallèle au Nord et en Italie. L'*Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano, avec le paysage si vivant et si pittoresque qui en occupe l'arrière-plan, est, il ne faut point l'oublier, exactement contemporaine, — ayant été peinte en 1423

— du célèbre tableau de l'*Agneau mystique* que Van Eyck peignait alors à Gand. Et les paysages de Pisanello, si réels, si sincères (p. ex. *l'Adoration des Mages* de Berlin), ne doivent rien, semble-t-il, aux influences septentrionales.

Ainsi, avec le commencement du xve siècle, le paysage italien naquit. Eut-il toutefois les mêmes caractères que les paysages des écoles du Nord, et la même précision serrée et fine? Nullement. En Italie, et ceci est essentiel, le paysage ne fut jamais qu'un des éléments de la composition, un cadre où se meuvent des figures. Jamais il ne vint à l'idée d'un maître du Quattrocento de peindre un site pour lui-même, de le traduire aux yeux pour sa valeur propre. Un paysage sans figures est plus qu'une exception, c'est une singularité dans l'art italien. Aussi peut-il sembler à première vue que ce paysage, qui n'est qu'un accessoire, doive être nécessairement un peu sommaire, un peu vague, et que, traité comme il est par grandes masses, il comporte peu d'observation et de précision. Quand, à l'arrière-plan des tableaux, on aperçoit au loin, souvent par l'ouverture d'une fenêtre, quelques collines, des arbres, un cours d'eau, on croit volontiers d'abord que ce décor est toujours le même. C'est là l'erreur justement. Regardez de plus près ces ouvrages : vous y reconnaîtrez la main de paysagistes véritables, vous y trouverez deux façons diverses, mais également intéressantes, d'interpréter la nature et de la faire parler.



Le réalisme florentin avait trop le goût de l'observation précise et vraie pour ne point regarder la nature avec attention et ne point la peindre d'un pinceau exact et

sincère. Les recherches que l'école naturaliste poursuivait alors sur les lois de la perspective, les progrès qui en résultaient, fournissaient en outre fort opportunément à l'art le moyen de réaliser cette sincérité souhaitée. Les peintres de Florence peignirent donc leurs paysages, non point « de chic », mais avec un constant souci de vérité. Ils cherchèrent autour d'eux leurs modèles, comme ils faisaient pour les personnages dont ils peuplaient leurs tableaux, pour les costumes dont ils habillaient leurs figures. Leur idéal fut de reproduire le paysage dans lequel ils vivaient, la vallée charmante de l'Arno, la rivière serpentant à travers la plaine, les collines environnantes couvertes de cyprès et d'oliviers, tout ce pays exquis, aux lignes élégantes et précises, qui est le paradis de la Toscane, et dont Anatole France a dit, avec une grâce si juste, que « le Dieu qui fit les collines de Florence était artiste. » A cet admirable décor, l'art florentin emprunta trois thèmes principaux: la plaine fluviale avec ses eaux limpides et ondoyantes, le pays mamelonné de collines fertiles, le paysage traditionnel de rochers, mais renouvelé par l'étude scrupuleuse de la réalité. Tous ces thèmes furent traités avec une précision minutieuse, qui en rend assez souvent l'identification facile : ce fut vraiment le paysage topographique.

Il est curieux d'observer que l'inventeur en fut le maître le plus éloigné, semble-t-il, du réalisme, Fra Angelico. Il est le premier peintre d'Italie qui ait représenté un paysage que l'on puisse reconnaître avec certitude. Au temps où il vivait chez les Dominicains de Cortone, ses yeux s'étaient souvent arrêtés sur le large paysage qu'on découvre du haut de la vieille cité étrusque, sur le Val di Chiana, sur le lac de Trasimène miroitant au soleil. Il a mis à l'arrière-plan de plusieurs de ses tableaux ces aspects qui lui étaient familiers: le Trasimène vu des

hauteurs de Cortone apparaît au fond de la *Visitation* conservée au Gesù de cette ville. Ainsi, par un étrange hasard, le grand mystique, perdu d'ordinaire dans ses angéliques rêveries, fut le premier à sentir et à traduire le charme de la nature.

Mais ce furent surtout les grands maîtres du naturalisme, les Pollaiuoli, Baldovinetti, et au premier rang d'entre eux, Verrocchio, qui aimèrent à mettre leurs figures dans un coin de nature où il y eût de la vérité. Dans l'*Annonciation* de Piero Pollaiuolo que possède le musée de Berlin, les fenêtres s'ouvrent sur un paysage où il est aisé de reconnaître, avec ses murs et ses édifices principaux, dôme, campanile, Palais de la seigneurie, la Florence du xve siècle. Verrocchio chercha même quelque chose de plus que cette représentation exacte et fidèle. Le premier il comprit le rôle de la lumière, de l'atmosphère; le premier il eut le sentiment du plein air. Il se rendit compte qu'un même site varie à l'infini selon les heures, selon l'éclairage, et que, parmi ces aspects divers, il en est de plus divins. Regardez son *Annonciation* au Musée des Offices, et l'harmonie exquise qui enveloppe les lignes du paysage. Pour peindre la campagne toscane, vraie et poétique tout ensemble, le maître a choisi l'heure crépusculaire, si admirable à Florence, où le Val d'Arno est tout baigné dans une lumière blonde qui semble rayonner de la terre et des édifices et illuminer le ciel.

Pareillement tous les grands maîtres florentins sentirent la beauté de la nature. Au revers des panneaux où il a peint d'un accent si sincère les effigies de Frédéric de Montefeltre et de sa femme Battista Sforza, Piero della Francesca a mis deux lumineux paysages pleins de collines bleuâtres, de fraîches eaux courantes et d'espace infini. Benozzo Gozzoli a fait évoluer le pittoresque cor-

tège des Rois Mages dans les sites les plus charmants et les plus caractéristiques de la campagne florentine. Ghirlandajo, à la Sixtine, dans sa fresque de la *Vocation des Apôtres*, a ouvert derrière les personnages sacrés les perspectives d'un grand fleuve entre des collines boisées, il les a comme enveloppés d'air limpide et de douce lumière.

Pourtant, si dignes d'attention que soient ces ouvrages, quelles que soient souvent l'ampleur et la beauté réelle de ces paysages, ceux qui les ont peints, et les plus illustres, sont, à les bien considérer, des prosateurs. La nature, telle qu'ils l'ont représentée, n'est pour eux qu'un beau décor indifférent, où se meuvent leurs personnages. Il existe du paysage une autre conception, et plus haute. C'est celle qui, entre le paysage et le sujet, vise à établir une harmonie, qui s'efforce de créer un rapport intime entre le site et les figures. Ceci exige quelque chose de plus que l'observation attentive de la nature : il y faut un effort de choix, pour saisir le motif expressif qui correspond le mieux à l'état des âmes. Et les procédés d'interprétation aussi en sont un peu changés. Il ne s'agit plus de rendre avec une exacte minutie les détails du paysage ; c'est d'un pinceau plus large, plus libre, que les traits caractéristiques sont mis en valeur. L'accident pittoresque, le menu fait topographique passent au second plan ; le paysage devient plus intime, plus émouvant, plus poétique.

Masaccio déjà avait entrevu, dans sa *Crucifixion* de Saint-Clément de Rome, tout ce qu'un décor de nature en harmonie avec le drame peut ajouter de puissance à l'impression que veut produire le peintre. Pourtant, en ce genre de paysage, les maîtres de Florence ont en général moins excellé. Quelques-uns d'entre eux seulement, ceux qui furent des poètes, paraissent en avoir

PÉRUGIN

Fragment d'une Piéta
(Palais Pitti à Florence).

PINTURICCHIO

ragment d'une fresque de la Libreria *du Dôme*
(Sienne).

[illegible] les plus [illegible] de la montagne [illegible] dans la [illegible] de la [illegible] entre deux collines [illegible] limpide et de douceur.

[illegible] de ces [illegible] ceux qui les ont peints, et les plus nombreux [illegible] des premiers. La [illegible] le paysage [illegible] plus [illegible] qui, entre le paysage [illegible] un rapport [illegible] C'est [illegible] quelque chose de [illegible] l'observation [illegible] de la nature [illegible] Il ne s'agit plus de rendre avec une [illegible] les détails du paysage, c'est [illegible] plus [illegible] que les traits caractéristiques [illegible] L'accident pittoresque [illegible] topographique [illegible] le paysage devient plus intime, plus [illegible] plus [illegible]

[illegible] dans sa [illegible] de [illegible] tout ce que le décor de nature [illegible] peut contenir de puissance à [illegible] le peintre. [illegible] les maîtres de [illegible] d'entre eux [illegible]



eu le sentiment. Filippino Lippi en a eu le souci quand il a peint, dans le tableau de la Badia, le paysage sévère où la Vierge apparaît à saint Bernard. Mais Botticelli surtout a été capable de ces recherches subtiles, de ces délicates harmonies. Dans son *Saint Sébastien* de Berlin, le calme courage du martyr s'accroît de toute la sérénité du paysage qui l'environne. Dans la *Naissance de Vénus*, la mer, froide et grise sous la pluie de roses qui tombe autour de la déesse, offre un rapport intime avec tout ce qui se lit de pensif et de douloureux sur le visage de l'immortelle. Dans la *Calomnie*, la mer encore, déroulant au delà des portiques du fond sa surface glauque et lisse, renforce de toute sa tristesse morne la tragique grandeur du sujet.

Mais ce furent surtout les Ombriens qui comprirent ainsi la nature et surent trouver en elle une source d'émotions. Les sites aussi bien qu'ils rencontraient autour d'eux étaient merveilleusement faits pour les orienter dans cette voie. Le paysage qu'on découvre des hauteurs de Pérouse ne ressemble point à celui de Toscane. Ce sont de longues chaînes de montagnes un peu molles, de vastes plaines aux calmes horizons, des lignes paisibles, élégantes, mais où il entre quelque chose d'un peu mélancolique, d'un peu monotone aussi, qui correspond bien aux figures du Pérugin. Déjà Fiorenzo di Lorenzo avait aimé ces grands espaces tranquilles, ces lointains bleuâtres, aux reliefs peu accusés, au dessin peu précis. Pérugin en fit le thème ordinaire de ses paysages. Sans doute il prit toujours le soin d'étudier la nature : dans sa *Crucifixion* de 1518 qui est à Florence (académie des Beaux-Arts), on reconnaît sans peine le lac de Trasimène. Mais le pays qui l'environnait ne l'incitait point à la recherche du détail pittoresque ; il aima mieux traiter la nature par grandes masses, s'harmonisant à l'intention

sentimentale du tableau. Par là il fut un créateur vraiment dans l'histoire du paysage italien. Parlant de la *Pietà* qui est au palais Pitti, Vasari dit justement : « Vi fece un paese che fu tenuto allora bellissimo, per non si esser ancora veduto il vero modo di fargli, come si è veduto poi. » Regardez ce chef-d'œuvre, regardez aussi la grande fresque de Santa Maria Maddalena dei Pazzi, à Florence : nulle part on ne sent mieux la justesse de la remarque de Vasari et l'harmonie intime entre ces longues lignes fuyantes et tristes et l'état d'âme des personnages. En simplifiant, en ramenant la nature à ses traits essentiels et expressifs, Pérugin a trouvé une formule qui devait avoir après lui une longue fortune. Le paysage italien procède vraiment de lui.

Deux exemples caractéristiques peuvent servir à illustrer pour la fin du xve siècle les deux tendances diverses où s'orienta durant cette période le paysage en Italie. Mais, par un renversement assez piquant, il se trouve que le représentant de la manière réaliste et précise est un Ombrien et que c'est un Florentin qui nous offre au contraire les plus beaux exemples du paysage expressif.

Tout le monde connaît les fresques charmantes dont Pinturicchio a décoré la *Libreria* du dôme de Sienne. Les paysages qui remplissent le fond de ces vastes compositions sont tout pleins de réalité. Il est facile aujourd'hui encore de retrouver à Sienne le point précis d'où le maître a regardé, pour les peindre, la colline et l'église de San Domenico. Il suffit d'avoir visité Ancône pour voir que le maître, pour la peindre, a été sur place s'inspirer de la réalité. Pinturicchio a apporté ici le même goût de vérité qu'il apportait à représenter les Orientaux des fresques de l'appartement Borgia : son œil a minutieusement enregistré tous les détails topographiques ou pittoresques, son pinceau les a exactement reproduits.

Et c'est ce que Vasari, historien médiocre, mais bon critique d'art, a fort bien compris lorsqu'il a écrit que l'artiste ombrien peignait des paysages « alla maniera dei Fiamminghi. »

En face de cette conception du paysage, exacte, pittoresque, mais un peu terre à terre, mettez l'œuvre d'un Léonard de Vinci. Certes ce grand esprit, curieux de toutes choses, du jeu des musculatures comme du détail anatomique, ce génie épris de précision scientifique, a observé, analysé la nature avec la même attention profonde qu'il mettait à décomposer les mouvements du corps humain. On a conservé tel dessin de lui, datant de 1473, qui est un paysage admirable de vérité, et le carton du *Péché originel*, décrit par Vasari, répond au même goût d'observation minutieuse et serrée. Nul mieux que Léonard n'a saisi et rendu la silhouette des grands arbres tranquilles ou échevelés par l'orage. Seulement, — et c'est là sa supériorité sur les peintres qui ne sont que des réalistes, — Léonard transforme ces éléments pris dans la vérité ; de ce réel il compose un paysage de rêve, qui semble animé des mêmes pensées que les personnages, et qui, en les traduisant dans un autre langage, concourt à l'impression de l'ensemble. Regardez la *Vierge aux rochers*, ces sombres architectures de pierre, à travers lesquelles l'œil voit des lacs bleuâtres, des montagnes noyées dans un brouillard lumineux, de vastes horizons infinis. On ne saurait, comme tout à l'heure, retrouver ici le point précis où le maître a pris son esquisse ; et pourtant tout est vrai dans ce paysage. Mais de la nature simplifiée, sublimée en quelque manière, l'artiste n'a retenu que les traits qui sont en harmonie avec ses figures, qui en sauront exprimer la rêveuse et tendre gravité. Le paysage, à la façon de Pinturicchio, est l'œuvre excellente, souvent charmante, d'un bon copiste ;

le paysage, tel que le comprend Léonard, est une œuvre de pensée, et c'est pourquoi on a pu dire de lui avec raison : « Voilà le créateur du paysage moderne ».



Ainsi Florence et l'Ombrie avaient, par des voies différentes, compris et réalisé dès le xve siècle tout ce qui pouvait donner naissance à une véritable et glorieuse école de paysagistes. Si ce grand effort avorta, si ce mouvement si intéressant tourna court, la faute en fut essentiellement à l'esthétique que professa le xvie siècle.

Michel-Ange a écrit dans un passage célèbre : « En Flandre on peint de préférence pour tromper la vue extérieure... D'ordinaire ce sont des masures, des champs très verts, ombragés d'arbres, des rivières et des ponts, ce qu'on appelle paysages, et par ci par là des figures. Quoique cela fasse bon effet à certains yeux, en vérité il n'y a là ni raison, ni art, point de symétrie, point de proportions, nul soin dans le choix, nulle grandeur. » La condamnation est sévère, absolue, et d'autant plus grave que cette opinion individuelle représente un sentiment à peu près général. Un art surtout préoccupé de l'homme, et de l'homme idéal, qui a constamment visé à éliminer le détail pittoresque, costumes ou architectures, qui localiserait la scène dans le temps, ne pouvait prendre souci du détail pittoresque, emprunté à la nature, qui localiserait la scène dans l'espace. C'est en dehors de la réalité que se meuvent les sublimes créations d'un Michel-Ange ; c'est dans un monde supérieur à l'humanité que vivent les admirables figures de l'*École d'Athènes* ou de la *Dispute du Saint-Sacrement*. Ceci ne veut point dire que le paysage soit absent de

la peinture du XVIe siècle : un Andrea del Sarto, un Fra Bartolommeo ont senti et traduit le charme des campagnes toscanes. Mais, au vrai, Florence et l'Ombrie ont laissé au XVIe siècle se flétrir tout ce côté charmant de l'art que le Quattrocento avait créé. Au XVIe siècle il n'exista en Italie qu'une seule école de paysagistes : ce sont les Vénitiens. Mais, dans cette partie de l'art, ils furent tout à fait supérieurs.

Pourquoi Venise, plus que toute autre ville, fut-elle le berceau de la peinture de paysages ? Cela est aisé à comprendre, et on l'a dit souvent. Tout le monde sait le charme du décor vénitien, les vues pittoresques et charmantes ouvertes sur la mer et sur la terre ferme, la transparence de l'atmosphère lumineuse, le miroitement infini des eaux sombres ou éclatantes de soleil. Un œil de peintre n'y pouvait demeurer indifférent. Dès le commencement du XVe siècle, les étrangers que leur destinée mena à Venise, un Gentile da Fabriano, un Pisanello y devinrent paysagistes. Les Vénitiens de race subirent naturellement, et plus fortement encore, l'influence d'un tel milieu. De bonne heure ils s'essayèrent à traduire le charme de la nature qui les environnait ; avec quel succès, avec quelle sincérité surtout, le firent-ils ? c'est ce qu'il importe de déterminer.

Dès l'origine de l'école, chez les grands maîtres vénitiens de la fin du XVe siècle, chez un Jean Bellini, chez un Mantegna, on rencontre un sentiment très vif de la nature. Le charmant panneau de Bellini, qui représente *Venise dominatrice du monde*, a pour cadre un lac bleu du Veneto encerclé de montagnes ; le *Martyre de Saint Pierre de Vérone*, qui est à Londres, se déroule dans un paysage tranquille et joyeux qui est une vraie merveille. Parfois même, chez ces grands précurseurs, on observe comme une correspondance intime entre le

paysage et le sujet. Regardez le *Christ aux Oliviers* de Mantegna, à Londres ; la scène se passe dans un jardin triste, à l'heure douteuse et angoissante du crépuscule ; et ce choix du site ajoute une singulière puissance à l'épisode et en fait jaillir une émotion plus profonde. En tout cas, on voit par ces quelques exemples la grande place que les premiers Vénitiens donnèrent au paysage et l'étude très sincère qu'ils firent de la nature.

L'influence de Bellini fut grande, on le sait, sur le développement ultérieur de l'école : elle se marqua dans le paysage aussi. Dans sa *Madone* du Louvre, Cima de Conegliano a représenté au vrai un paysage qui lui était familier et cher, la vallée de la Livenza dominée par la ville natale de l'artiste. Dans les deux tableaux, de Venise et surtout de Vienne, où il a peint la *Vocation des fils de Zébédée*, Marco Basaiti a donné pour cadre à la scène le pittoresque décor d'un lac du Veneto. Giorgione davantage encore a cherché ses inspirations dans la nature qui avait charmé ses yeux d'enfant, dans ce pays de Castelfranco sur le Musone, où l'on retrouve aujourd'hui encore quelques-uns des sites qu'il aima et dont il traduisit le charme en perfection. Il a eu une prédilection particulière pour les eaux courantes, il a curieusement recherché et exprimé les jeux de l'ombre et de la lumière, les effets de clair-obscur, et de tous ses paysages se dégage un parfum de poétique rusticité. Dans le *Moïse* des Offices, dans le *Concert champêtre* du Louvre, le site est d'un charme indicible ; il est plus admirable encore dans la *Famille* du palais Giovanelli, à Venise, où l'artiste a reproduit avec une exactitude élégante les abords de son village natal.

Mais le grand paysagiste de l'école vénitienne fut Titien. De lui aussi on a pu dire, et plus justement encore que de Léonard, qu'il fut « le véritable créateur du pay-

sage moderne ». Le pays de Pieve di Cadore, où il naquit, était bien fait au reste pour l'inspirer. Dans cette contrée montagneuse, où la nature est rude, où la Piave roule entre des rochers ses eaux écumeuses de cascade en cascade, où l'horizon a pour limites les cimes déchiquetées et bleuâtres des Alpes Dolomites, le paysage est marqué de traits trop caractéristiques pour ne point se graver profondément dans les yeux et dans le souvenir. C'est là que, dans l'étude directe de la réalité, Titien s'est cherché des modèles. Non sans doute qu'on puisse identifier avec exactitude les sites qu'il a peints à l'arrière-plan de la plupart de ses tableaux : comme les grands maîtres, il a puisé dans la réalité ce qui lui a paru capable d'accroître l'émotion de l'œuvre, soit que, comme dans la *Vierge au lapin* du Louvre, il ait placé ses figures dans un coin de nature tout plein de sérénité intime, soit que, comme dans ce *Martyre de Saint Pierre de Vérone*, dont Constable disait qu'il était dans l'histoire du paysage une vraie révélation, il ait traité le paysage avec une hardiesse grandiose, en harmonie avec le sujet et bien faite pour en renforcer l'impression puissante. Mais si l'on considère les dessins de Titien, on voit tout ce qu'il a dû à l'observation de la nature. Il s'est complu à regarder longuement les torrents aux eaux bouillonnantes, les moulins qui en bordent les rives, les maisons sur les collines ombragées de grands arbres, les dentelures de l'horizon lointain ; il en a dessiné le détail avec une précision pittoresque et vraie, en homme qui sent la nature et en comprend l'importance. Il l'a étudiée à toutes les heures du jour, il a observé tous les accidents de la lumière, tous les phénomènes de l'atmosphère, également soucieux de réalité et d'émotion. Regardez le paysage de l'*Antiope* : c'est la traduction presque exacte de l'un des dessins du maître. Et nulle part on ne voit

mieux comment il mit en œuvre le détail vrai, en l'embellissant de toute la puissance émotive que lui fournissait l'intelligence profonde jointe à l'amour passionné de la nature.

L'influence de Titien fut prodigieuse sur le développement de la peinture de paysage. Les dessins de Campagnola attestent la popularité de son œuvre : l'Italie entière, et en particulier les Carraches, se mit à son école. Mais ce ne fut point seulement son pays natal qui subit profondément l'action du grand Vénitien. Poussin, Watteau, Gainsborough procèdent directement de Titien dans la façon dont ils ont compris et interprété la nature. Et c'est pourquoi, si singulier que cela puisse d'abord paraître, une rapide esquisse de l'histoire du paysage italien, tel qu'il se constitua au XVe siècle, tel qu'il se transforma au XVIe entre les mains des Vénitiens, n'est point une préface tout à fait inutile à l'histoire du paysage français.

LE PAYSAGE FRANÇAIS AU XVIE SIÈCLE[1]

Disparition presque complète du paysage au XVIe siècle : causes de cette disparition. — Jean Bourdichon : les Heures d'Aragon et les Heures d'Anne de Bretagne. — Pourquoi Bourdichon est un paysagiste médiocre. — Importance essentielle que prend la figure dans l'art. — L'italianisme. — Influence de Michel-Ange apportée en France par le Primatice et le Rosso Primatice et la disparition du paysage. — Survivance du paysage dans la tapisserie.

Autant le dire tout de suite : le paysage, en France, au XVIe siècle, c'est le néant. On est donc prévenu. C'est par antiphrase qu'on est prié d'entendre le titre de ce chapitre.

On se demandera peut-être, après cela, à quoi bon cette étude, et ce qu'on peut trouver à dire sur ce sujet fantôme ?

C'est toujours quelque chose de très intéressant que la disparition d'un genre. On pourrait soutenir que c'est le plus curieux moment de son histoire. Car il ne s'agit plus ici de pertes et de ruines matérielles, des désastres ou du vandalisme qui nous coûtent tant de monuments précieux de notre esprit. Sans doute notre peinture du XVIe siècle a eu fort à souffrir du temps et des destructions : perdues, la galerie d'Ulysse et celle de Diane, les merveilles

1. Ce chapitre a été écrit par M. Louis Gillet.

de Fontainebleau ; brûlée, la Petite Galerie du Louvre, chef-d'œuvre de Toussaint Dubreuil, des cendres de laquelle devaient renaître la Galerie d'Apollon de Le Brun et de Delacroix. Mais, en dépit de ces naufrages, il nous reste au total de toute cette école une somme de dessins, de fresques, de tableaux, qui forme un des ensembles les plus considérables, en tout cas les mieux définis, de notre histoire de l'art. Pouvons-nous nous flatter que dans cent ans d'ici, notre admirable XIXe siècle sera représenté aux yeux de l'avenir par un égal bagage ? Or, ce qui est curieux, c'est que de cette production immense, de vingt décorations de palais à Paris et dans la province, au Louvre comme à Fontainebleau, aux châteaux de Gaillon ou d'Anet, à Fleury en Bièvre comme à Oiron en Poitou, à Ecouen, à l'hôtel de Guise, dans les cartons de vitrail et de tapisserie comme dans les tableaux et les fresques, la nature ne joue aucun rôle, s'éclipse, sombre et disparaît. C'est dans toute la peinture un vaste évanouissement, un crépuscule de paysage.

Voilà le fait fort singulier à constater d'abord, ensuite à expliquer. Il y a là sans doute quelque chose de plus qu'un hasard, un phénomène plus important, plus significatif que l'accident irréfléchi, que l'incendie stupide ou la brutalité inepte qui nous coûtent un chef-d'œuvre. Nous sortons ici du domaine de la contingence et nous entrons dans l'ordre des faits spirituels. Non, après l'affranchissement qui suivit en peinture la découverte du paysage, — après l'enrichissement subit qui en résulta pour l'artiste dans la manière de voir et de rendre les choses, et qui centupla dans sa main les ressources de la palette, — après les progrès décisifs obtenus en cent ans dans l'expression de l'atmosphère et le langage du clair-obscur, ce n'est pas sans le savoir et sans l'avoir voulu que les peintres, vers 1520, renoncèrent tout à coup à ces

admirables conquêtes. L'absence du paysage dans la peinture du siècle est un fait aussi éloquent que l'était, un siècle plus tôt, sa création chez les Limbourg. C'est la fin, au moins pour un temps, d'un art et d'une formule, c'est l'avènement et le triomphe, au moins provisoires, d'une formule, de méthodes nouvelles. C'est un épisode, une phase esthétique du *fieri*. C'est enfin, à n'en pas douter, le signe d'un changement d'idéal.

Et nous touchons ici, à un problème grave, éternellement débattu, et qui est bien le plus séduisant et le plus redoutable de l'histoire moderne, puisque c'est le procès lui-même de la Renaissance. Je ne le traite pas, je ne l'effleure pas même ici. Même dans ses limites strictement artistiques, la question est de celles qui ne s'épuisent pas en une heure ; elle déborde de beaucoup le petit point qui nous occupe, mais enfin elle l'enveloppe. Ce sont des questions solidaires. Et sous peine de ne pas complètement entendre l'objet particulier qui est ici le nôtre, on ne peut se passer de cette sorte d'ouverture et d'un aperçu tout au moins sur l'horizon du siècle et le fond du tableau.



On a vu la peinture moderne se constituer autour et en vertu du paysage. On a vu la splendeur et la beauté du genre chez les Limbourg et Jean Fouquet, puis sa dégénérescence chez un élève de Fouquet, appelé Jean Colombe, qui est peut-être le frère de Michel, l'auteur du *Saint Georges* du Louvre et du tombeau des Ducs à Nantes.

Jean Colombe n'est mort qu'en 1526, un an après Pavie, et son exemple pourrait suffire, mais il serait injuste de

tirer avantage d'une si notoire médiocrité. Voyons loyalement l'œuvre d'un maître, Jean Bourdichon.

Le cas de Bourdichon vaut la peine d'être conté. Il y a cinquante ans, son nom était parfaitement inconnu. Le marquis de Laborde le retrouva aux Invalides, sur une gargousse d'obus du dépôt de la Guerre. Il était là depuis la Révolution Française. Et ceci est de l'histoire, mais c'est de l'épopée.

La nation était en danger, on appelait le peuple aux armes, mais les arsenaux étaient vides. On réquisitionna de tous les points du territoire les anciens diplômes, les titres, les contrats, les vieux cahiers de parchemin, et de tout ce grimoire les patriotes firent des cartouches. Il en restait encore sous le second Empire. Le marquis de Laborde eut ce trait de génie d'en réclamer la concession, et c'est sur ces enveloppes décousues qu'il lut le nom de Bourdichon. Combien d'autres, dans les vingt ans de guerres de la République et de l'Empire, s'étaient dissous aux quatre vents, comme les paroles dégelées de Pantagruel, aux accents de la Carmagnole et au son du canon? Ne les regrettons pas : il est beau que la France de quatre-vingt-neuf, pour se défendre contre l'Europe, n'ait rien trouvé de mieux que de lui cracher son histoire à la face. Ainsi, selon le mot de M. Emile Mâle, nos ancêtres, comme le Cid, continuèrent même après leur mort à gagner des batailles.

Ce premier texte retrouvé, on découvrit bientôt que ce peintre, la veille obscur, avait été jadis un homme considérable. On sut qu'il était né en 1457 et qu'il habitait Tours. Dès l'âge de 21 ans, il orne de peintures la chapelle du Plessis. Sous le règne de Charles VIII il est l'artiste officiel, artiste d'ailleurs universel à la mode de la Renaissance : il donne le modèle de monnaies à frapper à Nantes, lève les plans de Caudebec, moule le masque

funèbre de saint Vincent de Paul, exécute le portrait du Roi et de la Reine, peint des tableaux d'église et des étendards. Enfin il est, avec Jean Perréal, le mystérieux artiste qu'on croit pouvoir identifier au maître de Moulins, le peintre le plus en vue et le mieux en cour de son temps. Sa faveur ne déclina pas sous quatre rois. En 1520, c'est encore lui qui décore des tentes du camp du Drap d'or. L'année suivante il était mort, puisqu'un document nous parle de sa veuve.

Heureusement nous avons mieux de Bourdichon que des histoires, si belles qu'elles soient, nous avons de lui quelques ouvrages. Jusqu'à ces derniers temps, on n'en connaissait qu un. M. Emile Mâle a eu le mérite et la bonne fortune d'en découvrir quatre ou cinq autres. Le plus parfait, à mon avis, ce sont les *Heures d'Aragon* ; dans ce petit volume, le peintre est plus à l'aise, plus gracieux, plus lui-même ; et comme c'est une de ses premières œuvres, il n'a pas encore eu le temps de se répéter. C'est d'un art plus naïf, plus frais, plus spontané. Mais ce n'est pas son ouvrage le plus fameux. La gloire de Bourdichon, ce sont les *Heures d'Anne de Bretagne.*

Ce n'est peut-être pas plus beau, mais c'est assurément le plus célèbre des manuscrits du monde. Ce fut un des premiers reproduits par la lithographie en couleurs, et la publication de Curmer (1864) l'a rendu partout populaire. Puis, il y a le nom de la reine qui l'a possédé : le livre d'Heures d'Anne de Bretagne ! cela se voit, cela fait image, et tableau romantique. Ajoutez encore le luxe de la décoration : soixante peintures qui valent autant de tableaux ; mais surtout la gloire de ce livre, ce sont les colonnes de fleurs qui touchent les bords du texte en marge de toutes les pages.

Certes, si le proverbe dit vrai, qui assure que les fleurs ne croissent que dans le parterre de qui les aime,

elle devait en raffoler, la princesse bretonne qui pria Dieu dans ce volume dont elles sont toute la parure. Elle n'était point belle, à en croire son portrait. Ophélie qui mourut de trop aimer les fleurs, l'était-elle davantage, et n'est-elle point divine ? Mais la même ornementation se retrouve dans d'autres livres également peints par Bourdichon ; elle peut n'exprimer qu'un goût personnel de l'artiste.

Quoi qu'il en soit, à cette date, — le manuscrit est de 1507 — cette passion des fleurs est une rareté rafraîchissante et délicieuse. Cette métonymie un peu fanée de la Touraine, le jardin de la France, ce livre tourangeau lui rend, avec son sens, sa grâce originale et sa suavité.

Il y a là tout un herbier de la flore de la Loire, telle que l'ont faite le sol et le ciel, et que l'entretenaient les mariages aériens du pollen, avant que les botanistes eussent compliqué les roses ; elles sont là peintes une à une, quelquefois deux, rarement trois et jamais quatre, pour qu'on voie bien sur leur fond d'or leur petite personne, la tournure propre de leur tige, soulignée de son ombre, leur air particulier sous leur chapeau de pétales et leur façon à elles de porter leur feuillage ; chacune est nommée par son nom en français et en latin, mais le français sied mieux à ces paysannes. Les voici toutes coiffées de leurs vocables rustiques, l'andive, la bourrache, la passerose et la pervenche, la chicorée et la raiponce, le muguet, la mauve, l'ancolie, la scabieuse, la joubarbe, — ou de ces sobriquets charmants, le réveil-matin, la bugleuse, le dendelion, le bec-de-grue, la blanche-futaine, le basilic, la violette, la janette, la colette, la fleur de Marion et le gant Notre-Dame. Parmi tout ce peuple de simples chemine la coccinelle dans sa coque d'élytres rouges poudrées de sable noir ; une libellule hésite sur ses ailes de crêpe, avec son corsage pincé et ses yeux en len-

tilles enchâssés sur son front en forme de marteau ; un colimaçon aventure hors de sa coquille son corps humide et rétractile comme une langue ; une merveille de chenille rampe sur ses anneaux de fourrure étoilée de soies tricolores. Tout cela, bêtes et plantes, est traité d'une main habile et savante, peut-être plus somptueuse que proprement décorative ; les gothiques qui ont sculpté la flore des cathédrales y eussent mis sans doute plus de rigueur et plus de style, mais non plus de vérité, de patience et d'amour. C'est la dernière fois au moins dans l'art français, qu'il fut permis aux fleurs d'exhaler en leur langue, leur petit hosanna, leur petite âme de parfums. *Benedicite universa germinantia in terra domino* — « Plantes de toute espèce qui germez dans la terre, bénissez le Seigneur ». On songe avec mélancolie que cette parole du cantique fut répétée depuis par des milliers de lèvres pieuses, mais cessa de toucher les cœurs.

Il y a donc chez Bourdichon un vrai amour de la nature. Et cependant il n'est qu'un paysagiste médiocre. Il a passé sa vie à compter les brins d'herbe : il n'a jamais vu les collines qui les supportent. Il ressemble un peu à ces mouches qu'il a si parfaitement comprises : pour lui, un fraisier est un monde, et le monde n'est qu'un rêve. Il semble avoir vécu dans le préau d'une prison qu'un bon geôlier eût parsemé de toutes les fleurs du paradis, mais dont les murs seraient si hauts qu'ils lui cacheraient l'univers.

Ou plutôt ce mur dont je parle est un mur intérieur, c'est l'obstination d'un poète qui ne veut voir dans les choses que ce qu'il aime, et ne consent à y choisir que les éléments d'un songe délicieux. Jean Bourdichon est un charmant idéaliste. Il a un type de femmes, surtout un type de vierges, qui est une des créations exquises de

l'art français. Comparée à celle de Fouquet, qui est une belle nourrice dans un manteau de reine, la madone de Bourdichon est d'une pudeur, d'une froideur, d'une candeur incomparables ; elle a la transparence d'une figure de glace, illuminée d'un rayon rose. De plus original, de plus limpide et de plus pur, la peinture n'a rien inventé. Dans le paysage même, ce sont, si je puis dire, des effets du même ordre qui séduisent le peintre, des effets de lumière, de mystère, d'aurore, des vibrations fugitives, ce que la nature offre de plus immatériel et de plus semblable à une émotion. A ses yeux, un état du ciel est vraiment un état de l'âme, et une nuance du jour prend une teinte morale. Sa *Marie-Madeleine* est vraiment un chef-d'œuvre. Elle entre dans l'enclos du sépulcre à l'aube de la Résurrection. L'herbe est encore toute violacée par la nuit. Jérusalem au loin baigne à demi dans l'ombre. De longues nuées horizontales s'étirent, comme des ailes d'ocre dans le ciel constellé. Mais déjà le soleil frappe l'épaule des collines, darde ses rayons sur les nuages ; la nuit, comme surprise les pieds dans la rosée, tressaille et les cimes des arbres se dorent. C'est très beau.

Mais si Bourdichon est poète, il est peu créateur ; sa poésie est qualité plutôt que faculté ; gêné par ce que la nature offre de trop formel et de trop rigoureux, il lui manque le pouvoir d'imaginer en dehors d'elle un monde vraisemblable. Il n'a pas, comme Fouquet, comme les naturalistes, le culte du réel, du textuel, du document ou du portrait, il n'y a pas dans toute son œuvre un paysage reconnaissable, physionomique, dont on puisse dire qu'il l'a vu. Il n'y en a pas davantage dont on se dise : « Cela pourrait être », ou bien : « Il ferait bon de vivre là ». Le monde qu'il peint est chimérique et de pure convention, hérissé de montagnes en champignons ou en

pains de sucre, de structure impossible, de l'arabesque la plus chétive, du style le plus insignifiant.

Ainsi le paysage tend à se décomposer : premièrement par des recherches d'expression poétique souvent supérieure à ses moyens de rendre ; d'autre part, et surtout, par l'inattention à la réalité, et par l'oubli de la nature. Et voici à cet égard un trait caractéristique : l'agrandissement des personnages. Chez Fouquet, les figures n'ont tout au plus qu'un pouce de taille ; et, dans leurs petites dimensions, elles respirent à l'aise au milieu de vastes campagnes. Celles de Bourdichon remplissent toute la hauteur de la page, en s'y tenant debout ; et souvent elles sont coupées à mi-corps et forment des tableaux de demi-figures.

C'est-à-dire, que non seulement la figure devient le principal élément du tableau, mais dans la figure ce sont les parties les plus expressives, les plus capables de beauté, les plus humaines en un mot que l'artiste considère comme l'intérêt essentiel. Il est clair que si nous sommes hommes, ce n'est pas en tant que bipèdes. A moins d'avoir à exprimer un mouvement, et Bourdichon n'a rien d'un talent dramatique, le mieux est de supprimer ces parties animales et de ne conserver que les supérieures et les spirituelles. Seulement si la figure devient le centre du tableau et accapare tout l'intérêt, l'entourage, le paysage ne peut plus être qu'un hors-d'œuvre, tout au plus un discret et sourd accompagnement. Voyez le peu de place qu'il occupe dans le *Saint Sébastien* de Pérugin au Louvre : c'est une basse lointaine, tendre et harmonieuse, faisant ressortir la beauté élégiaque du corps viril et jeune qu'anoblit encore, qu'encadre et que couronne un portique, dont les arceaux ont la courbe de palmes. Or ce chef-d'œuvre est imité dans les *Heures d'Anne de Bretagne*. Comment,

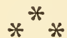
par quelles circonstances, Bourdichon a-t-il vu personnellement l'original ? N'en a-t-il connu qu'un dessin ? Peu importe. Tout y est, jusqu'à l'expression si particulière de la tête, jusqu'à cet air d'extase souffrante et de voluptueux martyre qui est propre aux figures de Pérugin. D'où vient la différence, l'inégale valeur des deux œuvres ?

C'est que chez Bourdichon la ligne d'horizon, au lieu de s'abaisser, s'élève ; au lieu de suggérer dans sa fuite des espaces immenses, elle les montre, et partant, au lieu de faire rêver, elle borne ; enfin, au lieu de former sous les pieds du héros une espèce de socle, ou de piédestal qui l'isole, elle l'enveloppe, elle l'enterre presque jusqu'aux épaules dans des accidents pittoresques, des digressions et des hasards. En même temps le portique s'écroule et disparaît ; la figure privée à la fois de l'architecture qui l'isolait et du support qui l'exaltait, perd aussitôt toute éloquence, se dissipe et se noie dans le monde qui l'environne, comme un thème musical qu'étouffe, au lieu de le glorifier, le bavardage de l'orchestre.

On pourrait citer vingt exemples de cette erreur. Hormis quelques exceptions, comme la *sainte Madeleine*, chaque fois qu'il introduit dans le tableau un paysage, l'artiste commet la même faute d'accompagnement ou de perspective. C'est ici « qu'un degré ou deux d'élévation » décident de la beauté et de la signification elle-même des choses ! On s'étonne entre autres de la froideur de sa scène du Calvaire ; on la met sur le compte de la médiocrité de son sens dramatique. C'est une méprise. De drame, il n'y en a pas ici ; il est révolu ; la station du Golgotha est une conclusion, un moment dont le pathétique est exclusivement lyrique. Or, nous n'avons rien dit, si Bourdichon n'est pas lyrique. La froideur de la scène chez lui, car elle est manifeste, résulte

d'un compromis, d'une faute purement plastique : l'auteur n'a pas compris que, dans les proportions qu'il donnait à son Christ, il fallait autour de lui le désert. Il n'a pas compris que la valeur de la figure, que sa grandeur dépend non de sa taille réelle, mais du rapport où elle se trouve avec ce qui l'entoure, et de sa place dans l'ensemble; il n'a pas vu que le format restant le même, ce rapport change dans la mesure où le personnage grandit et n'a pas su voir le moment ou la clarté, le sens de l'œuvre exigent le sacrifice du décor et l'effacement du paysage.

De là l'incertitude, l'hésitation et l'embarras, disons le mot, l'ennui, qui se dégagent à la longue de l'œuvre de Bourdichon. Ce n'est pas sa douceur uniforme, son amour un peu vain de la grâce qui causent cette impression de fadeur, c'est quelque chose de plus intime : cette débilité qui l'empêche de choisir entre deux systèmes et de décider entre deux poétiques, qui lui interdit toute résolution prononcée et qui laisse en définitive le sentiment d'une œuvre hybride.



Dans ces conditions, y avait-il un avenir pour le paysage français, et d'une façon plus générale pour l'école française? Le grand crime de la Renaissance, aux yeux de quelques-uns, et c'est depuis dix ans un lieu commun de la critique, c'est d'avoir inséré un principe étranger dans le développement de l'art national ; c'est d'être un accident, une rupture dans l'évolution naturelle de notre génie. Sans ce coup d'État, notre tempérament allait trouver dans ses ressources, dans ses facultés per-

sonnelles les moyens de se renouveler : on aurait vu ce phénomène d'une véritable Renaissance française. Tout, dit-on, la fait pressentir, tout l'annonce, tout est mûr pour une conception nouvelle de la beauté ; déjà la pierre elle-même de la Vierge de Saint-Galmier, de la Vierge de Marcoussis, rayonne d'une vérité légèrement idéalisée, doucement attendrie, mais toujours réelle et française. C'est ce que Courajod, qui a émis la théorie, appelle la *détente* de l'art français aux environ de 1500. Et Bourdichon en contient pour lui tant d'indices, que cet historien, dont la méthode fut de renouveler l'histoire de l'art par l'étude de la sculpture, fait une exception pour ce peintre et lui consacre une leçon d'où j'extrais cette belle page :

« Le paysage de la Loire est, surtout dans le voisinage des villes, d'un grand effet et d'un grand style à cause de sa vaste et profonde ceinture de collines et des longues lignes horizontales des levées, des bancs de sable et des quais. Il y a, dans ses perspectives, une combinaison harmonieuse et une note dominante de lignes horizontales qui reposent l'esprit ; en même temps, un sentiment de paresse se dégage des eaux, en apparence épuisées, qui glissent plutôt qu'elles ne roulent sur un lit sablonneux affectant les allures d'un estuaire et donnant à l'imagination l'impression mélancolique d'une grève abandonnée par la marée. *La Loire, c'est presque un fleuve italien.* A la tombée de la nuit et au lever du soleil, le paysage de la Loire a vraiment une tournure héroïque, mais d'un héroïsme sans violence, d'une largeur adoucie, amollie, détendue ».

« La Loire, c'est déjà presque un fleuve italien. » C'est plus qu'un beau mot, c'est un mot profond. Mais par quel miracle expliquerait-il plutôt Bourdichon que Fouquet, et le peintre qui, en vivant devant le fleuve, n'a

jamais daigné le regarder, plutôt que le vieux maître qui en a fait son objet constant d'études et d'amour? Allons plus loin, et s'il n'y a pas eu de Renaissance purement française, osons le dire, c'est qu'il ne pouvait s'en produire, c'est que notre génie n'avait plus, à cette heure, l'énergie nécessaire pour se renouveler tout seul. Bourdichon même en est la preuve : sa grâce, son charme sont des symptômes non de rajeunissement et de création, mais d'épuisement et d'anémie.

Si l'art français est mort de l'irruption italienne, c'est sa faute, ce n'est pas celle de l'italianisme. L'italianisme était depuis deux cents ans dans nos mœurs artistiques ; et il les avait modifiées, mais non pas corrompues, encore moins anéanties. Je ne vous parle pas de la politique française, dès le XIIIe siècle, dans le royaume de Naples ; je ne vous parle pas des mariages, des alliances entre la Maison de France et celle de Milan ; qu'on se rappelle seulement le peintre Etienne d'Auxerre, envoyé en mission à Rome en 1304 ; le mosaïste Rizuti, travaillant pour Philippe le Bel ; le plus grand des peintres Siennois, Simone di Martino, mourant à Avignon en 1344 ; le français Jean Mignot, appelé pour la construction de la cathédrale de Milan ; l'italien Jacques Raponde, attaché au duc de Berry et fournisseur de manuscrits « en style italien » pour sa bibliothèque. Mais Fouquet a vécu à Rome et sa peinture est pleine de locutions italiennes, de motifs pris aux della Robbia ou à Donatello! Mais les *Très riches Heures* de Chantilly ont pu être attribuées à des artistes italiens et l'on y trouve textuellement une composition de Taddeo Gaddi! Nous nous doutons malaisément à quel point l'art de ces vieux âges est international, la société cosmopolite, combien les idées se colportent, voyagent, à quel point les frontières sont perméables et poreuses. On n'a pas attendu

Charles VIII et François Ier, Fornoue et Marignan, pour découvrir Rome et Florence ; le *virus* étranger, puisque c'est ainsi qu'on l'appelle, ne nous avait pas empoisonnés, parce que notre tempérament avait de la résistance ; cette résistance usée, quoi d'étonnant que l'art mourût ? Il n'avait plus la force de vivre.

En faut-il une dernière preuve ? Voyez le manuscrit de la *Guerre gallique*. Ce livre ravissant, et qui devrait être fameux, car il fait époque dans l'histoire du portrait (c'est là qu'apparaît pour la première fois la manière, sinon la main de Clouet), est de l'année 1519. L'auteur l'a signé de son nom : Godefroy le Batave. Une note prouve qu'il fut exécuté aux environs de Blois. Or il y avait à cette date, non loin de là, au manoir de Cloux, un homme qui se mourait, et qui était Léonard de Vinci. L'influence de Léonard dans ce livre est visible à toutes les pages ; il y a des dessins de machines, de balistes, de tortues et de catapultes qui ressemblent à sa manière et qui sont peut-être empruntés à ses manuscrits ; il y a des paysages, positivement copiés du fond de la *Sainte-Anne* du Louvre, qui de source certaine était dans l'atelier du maître. Il y a mieux encore : les portraits des douze Césars exécutés en camaïeu d'or d'après des médailles antiques et dont on peut encore contrôler l'authenticité. Ainsi tout ce manuscrit respire l'italianisme le plus flagrant, l'imitation directe d'un maître italien, la copie avouée de modèles antiques. Considérez pourtant le style de ces miniatures, de cette forêt, où, dit le texte, se passa la rencontre de François Ier avec la déesse Diane « gorgiasement accoutrée », et la conversation du Roi avec Jules César ? A quoi nous fait penser cette page charmante, à l'Italie ou aux estampes de Lucas de Leyde et de Dürer ? Et tous les romanismes qui abondent dans son langage empêchent-ils ce « Batave » de sen-

ANONYME XVIe SIÈCLE

Construction d'une ville par les premiers hommes.
Dessin
(Musée du Louvre).

BOLLERY (JÉRÔME OU NICOLAS)

Le Tournoi de Sandricourt :
Aventure dans la forêt Devoïable.
Dessin
(Musée du Louvre).

ANONYME XVIe SIÈCLE

Sujet inconnu.
Dessin
(Musée du Louvre).

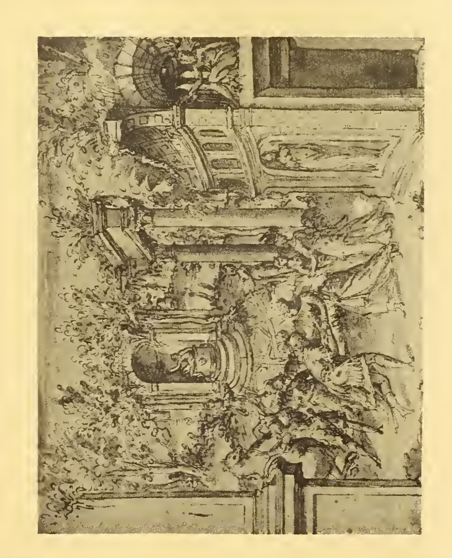
ANONYME XVIe SIÈCLE

La Formation d'Ève.
Dessin
(Musée du Louvre).

[illegible] Turenne et Montgomery [illegible] [illegible] le [illegible] étranger, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] l'Allemagne [illegible] l'art [illegible] ! il [illegible] plus la force de vivre.

[illegible] Voyez le [illegible] et qui [illegible] [illegible] dans l'album [illegible] pour la première fois [illegible] la main [illegible] le plus [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] dit la [illegible] [illegible] de François [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Jules César? À quoi [illegible] [illegible] l'Italie [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]



tir et de rendre la nature en homme du Nord et « en barbare[1] ? »



Cette fois la preuve est faite et, si le paysage a disparu de l'école française, il n'a tenu qu'à la défaillance de l'école elle-même. Elle s'éteint à peu près en même temps que le genre qui lui avait valu cent ans d'éclat un siècle plus tôt. Aux environs de 1525 il ne nous reste plus un peintre.

C'est alors qu'il se produisit un fait d'une portée immense et qui, dans ce néant du génie indigène, allait prendre l'importance d'une nouvelle origine, d'un début d'où dépendent encore les destinées de l'art français : la construction de Fontainebleau et sa décoration par Rosso et le Primatice. Ce n'est point que ces maîtres, d'ailleurs pleins de talent, eussent un génie en rapport avec les conséquences de leur entrée en scène ; mais ils apportaient dans leur bagage un principe mille fois supérieur à leur mérite personnel : la doctrine de Michel-Ange.

Si l'on pouvait douter de l'action qu'un grand homme exerce sur son temps, l'exemple de Michel-Ange serait là pour nous éclairer ; la remarque appartient à son dernier biographe, M. Romain Rolland. Qu'on s'en plaigne ou s'en félicite, il a eu la puissance de déterminer pour deux

1. C'est une question fort délicate de déterminer la part exacte de Godefroy dans la décoration de ce livre. Est-il l'auteur de toutes les peintures ? Ou ne faut-il lui attribuer que celles qui portent son monogramme ? Je n'entre pas dans le débat. Il suffit que les morceaux incontestables de l'artiste montrent des traces flagrantes d'imitation italienne (par exemple dans le style des costumes et des armures). Et si ces italianismes ne triomphent pas entièrement de la force de son « germanisme », c'est en quoi Godefroy diffère de Bourdichon et voilà tout ce qu'on voulait dire.

ou trois cents ans l'idéal artistique de Florence et du monde ; à certains égards nous ne sommes pas encore affranchis de son terrible empire ; nous l'avons encore dans le sang. Il y a même à ce propos une erreur assez répandue, qui a pris corps dans le langage et à laquelle le nom et la protestation des « Préraphaélites » a donné une sorte d'autorité de fait : c'est de rendre Raphaël responsable de tous les crimes de la Renaissance et d'incarner en lui le mal dont nous souffrons encore. Or, Messieurs, plus on y regarde, et plus on se persuade que Raphaël n'y est pour rien ; comme il est mort en 1520, et que Michel-Ange lui a survécu quarante-quatre ans, sa gloire et son rayonnement se sont entièrement absorbés dans l'auréole de son rival. Pour tout le XVIe siècle, Raphaël n'est qu'une réputation de second ou de troisième rang. Dans une large mesure il a subi lui-même l'ascendant de ce terrible homme : sans le carton de la *Guerre de Pise* qui est de 1506 et la voûte de la Sixtine qui est de 1512, il n'eût fait ni l'*Héliodore*, ni l'*Incendie du Bourg;* et c'est ce qu'entendait Michel-Ange, quand il disait orgueilleusement : « Tout ce que Raphaël a su, c'est moi qui le lui ai appris. »

Cette influence démesurée, sans exemple dans l'histoire, qui s'installa dans l'art à l'état de névrose, et dont on peut dire le mot de Nietszche sur Wagner « Michel-Ange est une maladie », — cette ivresse d'un siècle ne s'explique que par une individualité inouïe, et on pourrait déjà, à l'ébranlement de la secousse qu'il imprima au monde, prendre la mesure de l'homme. Je ne trouve à y comparer que l'action d'un Descartes ; c'est un de ces génies dont les idées s'imposent avec la force indiscutable d'une révélation. Malheureusement nous n'avons pas sur la personne de l'artiste un témoignage comparable au portrait du philosophe par Frans Hals. Son buste en

bronze du Capitole nous montre seulement une tête, qu'on dit énorme, fripée, ridée, osseuse, informe, défigurée par le coup de poing de Torrigiani, avec des yeux hagards et une expression d'incroyable douleur : la tête d'un titan qui cherche à se dégager de sa gangue de matière.

Cet homme-là n'est rien de ce qu'on a coutume d'appeler un artiste. Il n'a rien d'un Titien ou d'un Rubens, d'un Vélasquez ou d'un Rembrandt. Il aurait plutôt le triple caractère du gentilhomme, du maniaque et du visionnaire. Gentilhomme, il prétend descendre de la comtesse Mathilde, celle du *Purgatoire* de Dante. C'est là sa première et sa plus profonde fierté. C'est un gentilhomme, mais un gentilhomme ruiné. C'est son excuse pour s'abaisser au niveau d'un artiste. Toute sa vie, il n'a qu'un but : relever sa maison ; son art n'est qu'un moyen pour lui de gagner l'argent nécessaire au lustre de sa race. D'ailleurs il ne travaille que sous certaines réserves, aux conditions qui conviennent à sa dignité nobiliaire. Il ne consent à servir que sa patrie, Florence, ensuite les papes, et toujours parce qu'il y est forcé. Au fond il sent que l'art est une dérogation, mais il se sacrifie par esprit de famille. Il a raison de dire qu'il n'est pas un artiste ordinaire ; il n'en fait pas métier ; il n'en tient pas boutique. Et ceci est d'une grande conséquence : Michel-Ange est le premier artiste qui ait exécuté lui-même. Avant lui, il n'y a que des œuvres d'atelier ; le maître est un patron qui fait multiplier des modèles pour la vente. L'orgueil de Michel-Ange lui a donné une notion plus élevée de l'art, l'idée de la conscience et du style.

C'est un maniaque. C'est chez lui une passion, un besoin de faire autrement que les autres, d'être singulier, bizarre, inabordable, et de se tourmenter lui-même. C'est un démon qu'il a de sarcasmes et de mots

cruels, de braver l'opinion et de se brouiller avec le monde. C'est aussi une révolte de sa moralité, de sa continence ascétique contre les dissolutions du temps, la bassesse des caractères. Raphaël le lui dit un jour : « Tu vas seul, comme le bourreau ». Il est le bourreau de lui-même. Lui, la courtoisie en personne, insulte inqualifiablement Léonard de Vinci, le vieux et probe Signorelli. Il n'a d'ami que son valet, qu'il veille pendant sa maladie et pleure comme un fils quand il est mort, ou bien certaines amitiés jalouses et ardentes pour des jeunes gens, qui font incriminer ses mœurs et qu'il lui plaît d'entretenir pour scandaliser les gens, par misanthropie et défi autant que par besoin de tendresse. Dans Michel-Ange, il y a de l'Alceste, une hypocondrie, une morosité profondes. C'est le Penseroso de ce siècle épicurien. Son origine même était bizarre : il couchait tout vêtu, toujours de noir, botté en cavalier, prêt à partir à cheval ou à se mettre à l'ouvrage. Il aimait le travail silencieux des heures nocturnes : il coiffait une sorte de casque de carton, sur la visière duquel il plantait une chandelle qui éclairait ses mains et son ciseau en sculptant, laissant sa figure dans l'ombre, avec cette flamme sur le front, comme une espèce de cyclope ou comme son Moïse.

Enfin, c'est un visionnaire : sa terrible imagination lui présente les choses sous des aspects déformés et épouvantables ; on sait le bouleversement que fit en lui Savonarole. Michel-Ange, c'est Savonarole artiste. Il est hanté d'images affreuses. Seul de son temps il est dantesque, il est biblique. Il croit aux prophètes, il en a l'âme. Il sent sur lui, comme un illuminé des rues de Capharnaüm, la volonté d'en haut. Il a des terreurs, des paniques ; quoiqu'il n'ait rien d'un lâche, il lui prend des besoins de fuir inexplicables, irrésistibles : comme sa

fuite à Venise pendant le siège de Florence. Il a le délire des persécutions. Il songe à s'abriter du Pape chez le Grand Turc. Il vit dans l'angoisse de la mort et des jugements de Dieu. Ses héros de la Sixtine ont un accent unique dans l'art de la Renaissance, dans cet art joyeux et doré du paganisme ressuscité ; il tremble, ce troupeau de géants, devant la face de Jéhovah. Ils sont accablés, écrasés, torturés, possédés. Ils ont peur.

De cet homme extraordinaire, on ne pouvait attendre qu'un art pareil à lui. Rien ne l'explique, rien ne lui ressemble. C'est une création qui fait penser au monde de Fichte. C'est le *moi* qui pose le *non-moi*. Ou plutôt tout est ce *moi* lui-même, ce *moi* formidable et prodigieux, Michel-Ange. Son art est une abstraction. Tout y a tournure de défi. Voyez son *David*, comparez-le au petit pâtre à chapeau de paille orné de pampres, au jouvenceau à l'air de fille de Donatello ou de Verrochio. Michel-Ange tient cette gageure de nous faire accepter pour un garçon de dix ans un colosse de douze pieds de haut. A Florence on ne l'appelle que *Il Gigante*. Le carton de la *Guerre de Pise* est encore plus important ; c'est le manifeste, la charte de la Renaissance. L'effet fut foudroyant. Un vertige, quand il parut, s'empara des artistes. Le peintre avait à représenter un épisode de la guerre de Florence contre les Pisans en 1364, sous la conduite de ce John Hackwook dont le portrait équestre est à Sainte-Marie des Fleurs de la main d'Ucello. Michel-Ange, de parti pris, tourne le dos à l'histoire, à toute vérité, à toute vraisemblance et représente, quoi ? une troupe d'hommes nus surpris au bain dans une rivière. L'artiste substitue au fait, à toute observation, à tous les droits de la réalité, sa propre conception intellectuelle du beau. D'une bataille du moyen âge dans un site déter-

miné, il fait un bas-relief, abstrait et général, une assemblée de beaux corps nus, de demi-dieux antiques, rayonnant de grandeur et de calme héroïques, indifférents à toute action et à tout sentiment dans un état de somnambulisme idéal et grandiose.

J'ai l'air d'être à mille lieues de mon sujet et j'y touche. Cette fresque contenait en puissance l'arrêt de mort du paysage et la déclaration des « droits de l'homme » dans la peinture. Elle restitue dans l'art, avec plus d'autorité que jamais depuis le temps de Phidias et la tyrannie d'un chef-d'œuvre, la conception anthropomorphique du monde et le dogme de l'anthropocentricité de la nature. Michel-Ange s'est expliqué clairement là-dessus. « La peinture flamande, dit-il, plaira généralement aux personnes dévotes plutôt que celle d'Italie, qui ne fait pas verser une larme, tandis que l'autre en fait répandre d'abondantes... ; les femmes la préfèrent, surtout les vieilles ou bien les toutes jeunes. Elle ravira de même les moines, les religieuses et quelques âmes nobles, mais sans oreilles pour la véritable harmonie. On ne peint en Flandre que pour faire illusion aux yeux du corps, et d'ailleurs des objets propres à réjouir et sur lesquels toute critique est interdite, tels que des saints et des prophètes. Ils représentent des chiffons, des briques, du ciment, l'herbe des prés, l'ombre des arbres, des ponts et des rivières, ce qu'il appellent paysages, et çà et là de petites figures ; toutes choses qui peuvent être bonnes aux yeux de quelques-uns, mais qui n'en sont pas moins dénuées d'art et de raison, sans proportion ni symétrie, sans choix, sans goût, enfin sans invention ni génie, et pourtant on peint plus mal qu'en Flandre. D'ailleurs je ne condamne pas leur peinture pour être tout à fait mauvaise, mais parce qu'elle cherche à exprimer à la fois trop de choses, dont une seule serait la matière d'un grand

ouvrage, avec ce résultat de ne rien faire parfaitement bien ».

Méditez ces paroles : elles contiennent la double doctrine de l'impersonnalité et de l'intellectualité de l'art, et explicitement, la condamnation du paysage, parce que la raison se contente d'un seul objet et que cet objet, c'est l'homme.

Je dis bien la raison, et vous la retrouverez partout désormais, cette idée florentine que l'art est une science, mais c'est Michel-Ange qui l'a formulée le premier et si son art s'est imposé avec une force irrésistible, c'est parce qu'il présente ce caractère d'évidence des vérités abstraites : de là aussi tout le malheur des imitateurs du maître : c'est qu'ils l'en ont cru sur parole, quand le plus personnel des artistes a proclamé l'impersonnalité de l'art.

Oui, il y a du savant chez Michel-Ange, il y a du chirurgien, et c'est une esthétique d'anatomiste qu'il a fondée. Son outil, ce n'est pas le ciseau ni la brosse, c'est le scalpel. Ses héros, comme l'armée de la vision d'Ezéchiel, sortent des cadavres disséqués, d'un charnier ou d'une morgue sur lequel le génie aurait soufflé la vie. Le premier il a eu l'audace, exceptionnellement sacrilège, d'interroger la chair et de chercher dans la mort le secret de la vie. Le premier il a énoncé la doctrine du nu. Ce mot de Cellini « que l'alpha et l'oméga de tout art, c'est de savoir dessiner un homme ou une femme nus », ce mot qui est tout l'enseignement de l'école depuis trois siècles, c'est la formule de Michel-Ange. C'est lui qui a osé cette chose scandaleuse de dévêtir le Christ et de faire la Vierge sans voile, — « le pied, dit-il, étant plus que la chaussure, et le corps plus que le vêtement » — et qui a conçu ce *Jugement dernier* fait de nuages et de grappes de corps, pareil à un immense orage

humain. Et on n'ignore pas ce que cette témérité souleva de colères et de réprobations ; non seulement les âmes pieuses furent justement indignées, mais l'Arétin, ce forban du siècle, publia une lettre terrible, une diatribe de Tartufe qui, sans le pape, aurait eu pour résultat de faire lapider l'artiste. Un peintre fut chargé de mettre un caleçon aux nudités trop audacieuses, et de « culotter » le chef-d'œuvre.

Car ce qu'on ne soupçonnait pas, c'est qu'à ce naturalisme passionné de savant s'allie une profonde horreur, une haine transcendante et religieuse de la nature. L'héroïsme de Michel-Ange, l'expression surhumaine de ses œuvres, voilà ce qui ne pouvait facilement se communiquer. On ne pouvait entendre alors ce cri de malédiction contre la vie qu'expriment les figures du Jour et de la Nuit, du Crépuscule et de l'Aurore sur le tombeau des Médicis : l'anathème le plus frénétique et le plus furieux qui ait été jeté au monde depuis les jours de Job et de l'Eclésiaste jusqu'à Schopenhauer et au *Tristan* de Wagner ; on ne pouvait comprendre, en ce siècle de voluptés, le pessimisme forcené, le lyrisme tragique qui rugissait dans ces géants et qui faisait dire à Michel-Ange qu'il les « suait » de son sang.

Ou plutôt tout cela pouvait se traduire et se traduisit en effet en ces termes : l'art est une science qui s'apprend et dont il suffit de connaître les formules sans s'occuper du reste. Surtout cette idée s'imposa, que l'homme, le corps humain, est l'instrument plastique par excellence, le premier et le dernier mot de l'art ; qu'il contient dans ses formes le vocabulaire esthétique tout entier, qu'il suffit à tout dire, à tout rendre, à tout exprimer, étant, selon le mot de Lomazzo « le sommaire ou le résumé de toutes les harmonies de la création » et, selon le mot de Gœthe, « le *nec plus ultra* du savoir et de l'activité de l'homme ».

Un humanisme intransigeant s'empare désormais de l'art. L'homme est jusqu'à nos jours l'unique objet de toute étude ; on trouve dans ses membres, dans ses proportions, toute une géométrie ; toutes les figures, le cercle, le triangle, le carré, se déduisent de son corps ; l'art devient une mathématique, un rationalisme absolu, une mécanique de Pythagore qui peut devenir à son tour une véritable mystique du calcul et des nombres. L'homme, qui commençait à grandir, même chez un Bourdichon, devient tout, il est tout. *Homo homini deus.* Jamais l'homme n'a été si admirable à l'homme. Songez à la musique du siècle, à cette musique d'Orland de Lassus et de Palestrina d'où disparaît tout instrument, et qui se contente de marier les voix : ce qu'expriment Raphaël dans la *Sainte Cécile* de Bologne, ou Beethoven à la fin de la neuvième symphonie, — le triomphe des voix sur l'orchestre, et de l'homme sur la nature.



Voilà l'esthétique apportée chez nous par Rosso et par Primatice. Dans l'état où était notre école, ils n'eurent pas de peine à tout supplanter ; ils durent faire l'effet de messagers d'un dieu.

Il est à la mode aujourd'hui de médire de Primatice. Rien de plus injuste. Primatice est un grand artiste ; par le genre qu'il a développé chez nous, ce genre du récit, de l'histoire ou de la fable épiques, il est vraiment un créateur, mieux encore, l'ancêtre de nos maîtres nationaux, Poussin et Delacroix. On se rappelle ce que Bernin dit du premier : « *Questo è veramente grande istoriatore e grande favoleggiatore* » grand historien, grand

fabuliste. Elle descend bien de Primatice, notre race de grands narrateurs pittoresques.

Il n'y a qu'un point sur lequel nous différons de lui, et c'est le paysage. Primatice, en disciple de Michel-Ange, ou l'abhorre, ou l'ignore. Comparez au Louvre son *Concert* à celui de Giorgione. Ce que le Vénitien exprime, certes, par de beaux corps de femmes, mais aussi par la profondeur d'un paysage incomparable, qui fait sentir dans tous ces êtres la pulsation de la même vie et le rythme de la même nature, Primatice trouve à le rendre exclusivement par des académies dans des attitudes gracieuses ; toute l'éloquence, toute la grandeur qu'ajoute le paysage au tableau de Giorgione, il les juge inutiles et balaye le décor comme un encombrement.

La peinture française suivit docilement le conseil de Primatice : elle supprima le paysage. Seulement elle ne put pas tout à fait se passer de décor : elle remplaça les arbres par des architectures et des fabriques. Pourquoi ? C'est en vertu d'une page de Vitruve, — une page essentielle dans l'histoire pittoresque du XVIe siècle et où le vieux théoricien raconte l'origine des trois ordres grecs. La colonne dorique est faite, dit-il, sur le type des proportions de l'homme ; la colonne ionienne, plus élancée et plus gracieuse, imite la stature de la femme ; la volute de son chapiteau exprime l'enroulement et les coques de son chignon. Quant à la colonne corinthienne, Callimaque la déduisit du corps d'une jeune fille, et les cannelures de son fût représentent les plis élégants de la tunique d'une vierge. Cette fable charmante fut prise à la lettre, et l'on aurait de quoi sourire si j'avais le temps de montrer les conséquences qu'on en tira, surtout en Allemagne : mais enfin cette raison permit de faire rentrer l'architecture dans la catégorie des choses qui se mesurent sur l'homme, et dignes d'être repré-

sentées. Voilà pourquoi l'on voit dans notre peinture du XVI[e] siècle des amoncellements de pierre remplacer le feuillage des arbres. Ainsi le *Jugement dernier* de Jean Cousin, au Louvre, se passe dans une sorte de Forum, d'où ressuscitent les siècles et les générations : et l'idée de faire de ce lieu, où est ensevelie tant d'histoire, le tribunal du monde, était assez belle. Ainsi encore Etienne Delaune, dans une inexplicable *Allégorie* du Louvre, remplace tout décor par des ruines, plus touchantes à ses yeux que la chute des feuilles et l'évanouissement des saisons. On multiplierai les exemples ; il y en a mille semblables.

On a peine à en croire ses yeux, à cause de l'idée si fausse que le XVI[e] siècle est un siècle romantique et que Ronsard est le précurseur de Hugo. Mais la vérité est que les gens de cette époque n'ont pas eu le moindre plaisir devant la nature : leurs jardins en témoignent. Voici une miniature d'un manuscrit de l'Arsenal qui représente Henri d'Albret cultivant symboliquement « la marguerite des marguerites ». Ce jardin est une mosaïque, un dallage géométrique de pelouses encadrées de treilles et de claies : c'est dessiné comme un lavis d'architecture ; la règle est qu'un jardin répète par terre la façade de la maison : c'en est pour ainsi dire l'ombre projetée sur le sol ; consultez là-dessus les gravures de Pérelle. Ou lisez, par distraction, le journal de voyage de Montaigne en Italie, à Schaffouse, pour un certain arbre, qu'on appellerait de nos jours un arbre de Robinson, ou ses impressions dans les jardins de Pratolino[1]. Pas un mot sur la

1. Voici ces deux passages.

« Il y a aussi un abre de la façon duquel nous en avions veu d'autres, mesme à Bade, mais non pas de pareille grandeur. Les premières branches et plus basses, il se servent à faire le planchier d'une galerie ronde, qui a vint pas de diamètre; ces branches, ils les replient contremont, et leur font embrasser le rond de cette galerie, et se hausser à-mont, autant qu'elles

nature. Il ne prend garde qu'aux traits artificiels. L'art des jardins au XVIe siècle, c'est l'art de « dénaturer » la nature et de l' « humaniser ». Paul Bourget dit très bien d'un de ces jardins de Rome qu'il a l'air d'un visage.

Le visage, là en effet se borne en France, en ce temps-là, tout l'art de peindre. L'école française du XVIe siècle, c'est Clouet, ce sont ses vingt ou trente imitateurs, les Corneille de Lyon, les Decourt, les Quesnel et les Dumonstiers. C'est le portrait, et plus précisément le portrait de société ; c'est l'homme, mais surtout l'homme du monde. Rien n'est plus particulier à une époque et à une race : il n'y a pas de méprise possible sur l'origine d'un de ces dessins. Et si l'on veut bien sentir toute l'importance du paysage et sa signification esthétique, comparez un instant l'un quelconque de ces portraits

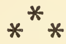
peuvent. Ils tondent après l'abre, et le gardent de se jetter jusques à la hauteur qu'ils veulent donner à cette galerie, qui est environ de dix pieds. Ils prennent là les autres branches qui viennent à l'abre, lesqueles ils couchent sur certennes clisses pour faire la couverture du cabinet, et depuis les plient en bas, pour les faire joindre à celles qui montent contremont, et remplissent de verdure tout ce vuide. Ils retondent encor après cela l'abre jusques à sa teste, où ils y laissent espandre ses branches en liberté. *Cela rend une très belle forme et est un très bel abre.* »

Voici maintenant l'autre endroit, et je m'excuse d'avance de la liberté de quelques-unes des expressions : c'est du Montaigne.

« Il y a de miraculeus, une grotte à plusieurs demures et pièces ; cette partie surpasse tout ce que nous ayons jamais veu ailleurs. Elle est encroûtée (*incrustée*) et formée partout de certene matière qu'ils disent estre apportée de quelques montagnes, et l'ont cousue à-tout (*avec*) des clous imperceptiblement. Il y a non-sulemant de le musique et harmonie qui se faict par le mouvemant de l'eau, mais encore le mouvement de plusieurs statues et portes à divers actes, que l'eau esbranle, plusieurs animaux qui s'y plongent pour boire, et choses samblables. A un sul mouvemant toute la grotte est pleine d'eau, tous les sièges vous rejaillissent l'eau aus fesses ; et, fuiant de la grotte, montant contremont les eschaliers du chateau,, il sort d'eus en deux degrés de cet eschalier, qui veut se donner ce plesir, mille filets d'eau qui vous vont baignant jusques au haut du logis. *La beauté et richesse de ce lieu ne se peut représenter par le menu.* » (*Journal du voyage de Michel de Montaigne, en 1580 et 1581,* avec des notes de M. de Querlon, à Rome et à Paris, 1774, p. 34 et 107).

Il me semble que de tels passages sont infiniment instructifs sur la manière dont on ne peut dire qu'on *sentait* alors la nature, mais on en « jouissait » assurément autant que nous.

à la *Joconde* de Léonard ; n'est-il pas visible que son caractère d'immense et d'éternelle humanité lui vient précisément de l'atmosphère où elle baigne, de ce monde qui l'enveloppe d'une étendue indéfinie ? Qui sait ce qu'on ôterait de son mystère à cette figure en effaçant autour d'elle son auréole de paysage ? Si l'énigme qui erre dans ses yeux n'est pas la même qui flotte dans la nature qui l'environne et sur la crête anfractueuse de ces roches de lapis ? Qui peut dire ce que perdrait ce portrait des portraits, si l'on n'entrevoyait là-bas, à l'état de rêve et de songe, tout l'infini que peut ouvrir le sourire d'une femme ?



Voilà à quoi nous faisait renoncer l'idéalisme de Michel-Ange importé par le Primatice : voilà l'esthétique reniée par nos peintres, d'Antoine Caron à Ambroise Dubois et de Lerambert à Toussaint Dubreuil, par tous ces maîtres oubliés de l'école de Fontainebleau,

Pourtant le paysage était, il faut le croire, trop dans notre tempérament pour que, même en cet âge, il ait tout à fait disparu. Il y avait surtout un genre où la tradition exigeait que l'on mît du vert : la verdure, c'est un synonyme de la tapisserie. Les gens d'alors, qui excluaient les arbres de leurs jardins, en voulaient sur leurs murs. Par là s'entretint chez nous un fantôme de paysage : ainsi, dans les splendides tapisseries des Offices, à Florence ; ainsi dans cette curieuse « suite » dont on vient de retrouver au Louvre les dessins de la main d'un certain Jérôme (ou peut-être Nicolas) Baullery. Cela représente le Tournoi de Sandricourt, qui eut lieu sous Charles VIII ; mais la tenture ne fut conçue que vers

1570[1]. C'est de la décoration plutôt que de la nature, c'en est le roman ou l'opéra : mais en dehors de ce style de féerie, en dehors de cette forêt des Ardennes, faite pour des comédies et des pastorales, il n'y a rien. Vous retrouvez cette défroque dans le bric-à-brac d'Harpagon ; elle est du même style, la tapisserie des Amours de Gombaut et Macé que l'Avare de Molière écoule dans un lot de lézards empaillés et de vieilles guitares.

Dans la peinture, c'est pis encore. Voilà un dessin anonyme du Louvre, un *Paradis terrestre* avec ses monstrueux palmiers, ses cactus impossibles et ses ridicules aloès : et dites si on ne préfère encore le désert pétrifié et les ruines de Jean Cousin.

S'il subsistait une étincelle du vieux genre du paysage, ce serait peut-être du côté de quelques Flamands ou Hollandais qui travaillaient en France, et à l'un desquels appartiennent quelques dessins. Ce n'est pas bien fort : cela manque de tout sentiment. Mais cela paraît au moins possible ; c'est plat, mais c'est à peu près vrai.

Chose curieuse ! En ce moment même, où le paysage semble mort, se préparait une renaissance du paysage. Et où cela ? A Rome même, à Rome d'où était venu le souffle desséchant et destructeur de tout amour de la nature. Il y vivait alors, de 1580 environ jusqu'en 1626, un peintre, venu d'Anvers, qui s'appelait Paul Bril. Qu'était-il venu faire ? Dans quel espoir émigrait-il ? Sa vie est très obscure, comme l'est d'ailleurs tout ce qui touche à l'art de ce temps trop dédaigné. Connut-il les Vénitiens ? D'Annibal Carrache ou de lui, lequel fut l'initiateur ? Autant de points qui ne sont pas éclaircis et qui attendent un histo-

1. Consultez sur ces dessins l'ouvrage de M. Dimier *French painting in the XVIth century* (Londres, 1904), et l'article de MM. Pierre Marcel et Jean Guiffrey. *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1907.

rien. Ce n'est plus mon sujet, et je me borne à indiquer. Celui qui écrira cette histoire aura à dire comment, dans cette Ville Éternelle où l'on n'avait encore aperçu que des statues et des débris, on vit ce qu'il y a de plus beau, c'est-à-dire la terre qui porte tant de ruines et leur survit ; comment furent découvertes la magnificence et la poésie ineffables de la campagne romaine. Il aura à dire comment la nature et l'homme se trouvent là si mêlés que le sol y conserve encore la forme de l'histoire. Il aura à montrer comment l'idéal humaniste, qui était celui de ce siècle, se trouve transposé dans les lignes éloquentes et dans l'architecture du Soracte et des Monts Sabins ; comment le miroir du lac d'Albe peut être considéré comme la conscience de notre monde. Il montrera enfin comment Paul Bril inventa les formules du paysage héroïque de Poussin et de Claude ; et comment, à deux siècles d'intervalle, après une crise sans pareille dans l'évolution de l'art, le paysage transformé s'épanouit encore une fois par le génie d'un homme du Nord et d'un petit-fils des Limbourg et des Van Eyck .

1. J'ajoute, pour compléter cette curieuse ressemblance, que Paul avait un frère aîné Mathieu, qui mourut avant lui sans qu'on sache très bien auquel des deux revient la part prépondérante dans leurs premiers ouvrages. Enfin, il faudrait tenir compte, dans l'évolution de la manière de Paul, de l'influence incontestable qu'exerça sur lui le talent d'Adam Elzheimer, de Francfort.

NICOLAS POUSSIN[1]

(1594-1665)

I. Ascendant prolongé de Poussin paysagiste, expliqué par l'indépendance du maître en face de la nature italienne et de l'art italien. — II. L'homme ajouté à la nature et le génie présent dans son œuvre : la méthode hellénique, mais spontanée, du paysagiste assure la supériorité de ses paysages. — III. Caractère éminemment français, mais rarement compris, de ce style à la fois idéal et vrai.

Si Claude ne nous paraît jamais aussi radieux qu'en hiver, un matin d'été, quand tout resplendit, retournons au *Diogène* qui rayonne obscurément dans un coin du Salon carré : comment résiste-t-il au voisinage de la lumière qui fane immédiatement tant d'efforts nouveaux pour la conquérir ? Pourquoi demeurons-nous si noblement émus ? Le *Diogène* nous répond que si Poussin n'était que paysagiste, il serait toujours Poussin, c'est-à-dire le plus original de nos maîtres, et le plus français. Et même voici l'autorité du peintre d'histoire qui passe au paysagiste : car ses paysages nous semblent dorénavant ses chefs-d'œuvre. Est-ce un effet de notre amour de la nature ? Non, car la nature décourageante a vite raison de la peinture... Un pli persistant de la tradition ?

1. Ce chapitre a été écrit par M. Raymond Bouyer.

Pas davantage, puisque nous préférons aujourd'hui le novateur au classique, le compositeur de tant de riches campagnes au psychologue du *Testament d'Eudamidas* ou des *Bergers d'Arcadie !*

« On ne connaît jamais suffisamment un maître pour en parler absolument et définitivement... et les points de vue changent à chaque instant », disait Delacroix dont le romantisme a deviné le premier le caractère indépendant du plus méthodique de nos peintres. Mais, à travers les contingences, est-il présomptueux de rechercher la loi de ce beau génie ? La cause de son ascendant prolongé sur nos âmes réside au plus profond de son œuvre. On peut la définir ainsi : la présence de l'homme. Et ce qui semblerait, à première vue, le motif d'une infériorité dans une Histoire du Paysage explique le secret d'une longue domination.

Entendons-nous : le maître de la création, dans ce genre transitoire appelé le paysage historique, c'est moins l'homme présent, que l'homme invisible, c'est-à-dire le génie essentiellement *actif* de l'auteur manifestant sa constante et souveraine indépendance à l'égard de toutes les suggestions de la nature qu'il observe et du milieu qu'il dédaigne ; c'est Poussin lui-même, s'identifiant avec son *Diogène* qui jette son écuelle à la vue d'un jeune Athénien penché sur une source :

Je suis maître de moi comme de l'univers...

Analysons à la lueur de ce vers cornélien l'*humanité* de ses paysages. Tout paysage émanant de la collaboration, très diversement répartie, d'un artiste avec la nature, quelle fut la collaboratrice particulière du peintre des Andelys ? Elle était digne de lui, puisque c'était Rome : « Rome, l'unique objet de son pressentiment ! » Trois fois, pendant sa rude jeunesse, il s'est élancé vers elle ; il l'a

conquise enfin : pendant quarante ans jusqu'à sa mort, Rome le retient sans l'asservir. La volonté du maître français était robuste entre toutes, puisqu'elle ne se laissa point écraser par le poids de ses ruines. Que trouve-t-il auprès de leurs majestueux décombres ? La nature italienne et l'art italien. Mais il ne sera jamais l'esclave du spectacle ou du temps : Rome antique, Rome silencieuse, le préserve de l'autre, toute sonnante de ses mille cloches ; la pureté du ciel le défend contre les miasmes de la décadence : où tant d'âmes passives n'ont puisé que la servitude, Poussin trouve le décor de son génie ; et l'Italie même des beaux horizons et des grands souvenirs n'enchaînera jamais sa pensée, son regard et sa main : sa peinture est un reflet de Rome, comme la création du poète est une image de la vie.

Le charme de Rome, si puissant dès qu'on l'a « goûté », ne s'exprime point dans la candeur affairée de ses lettres, mais transparaît dans le silence fier de ses paysages : la Ville Éternelle leur communique sa « solidité » qui s'accorde à propos avec la gravité du paysagiste ; et le premier Balzac, avant Gœthe, avait parlé pour lui : « Rome est cause que vous n'êtes plus barbares... Il est certain que je ne monte jamais au Palatin ni au Capitole que je n'y change d'esprit, et qu'il ne me vienne d'autres pensées que les miennes ordinaires. Cet air m'inspire quelque chose de grand et de généreux que je n'avais point auparavant : si je rêve deux heures au bord du Tibre, je suis aussi savant que si j'avais étudié huit jours. »

Rerum pulcherrima Roma! Rome, au déclin de la Renaissance, est encore la seconde patrie de l'artiste : pour ses regards, un musée ; pour son âme, un asile. Loin des intrigues de la maîtrise ou des caprices de la cour, loin de l'Académie naissante et du sourire des Pré-

cieuses, loin de tout, sauf de la beauté, le maître français y trouve son refuge dans l'Europe encore belliqueuse et fruste de ces temps anciens : le climat de Rome l'opprime, mais la vue de Rome le relève ; privé de sa lumière, il s'étiole, et ce regret d'exil est daté de Paris !

Son art de paysagiste se trouve analysé dans sa journée de travail : tâche facile, grâce au premier de ses fidèles historiens, Bellori, que M. Georges Rémond traduisait naguère dans *L'Occident*. Très matinal, Poussin, même âgé, sort dès l'aube de sa petite maison, la plus proche de la place d'Espagne et de la Trinité-du-Mont. « Par une courte rampe rafraîchie d'arbres et de fontaines », il monte à la terrasse du Pincio d'où la perspective est si belle sur les dômes qui s'illuminent et les pins qui frissonnent. Le voilà qui s'échappe par la porte du Peuple, longeant les murs jusqu'à ses chers bords du Tibre qui reflète les jardins des couvents et des villas. Ses yeux se posent sur l'énorme Château Saint-Ange qu'il mettra, sans scrupule de géographe, dans son paysage de la *Mort d'Eurydice;* au fond, par delà les horizons montueux, le Soracte a profilé sa dent bleuâtre. Le peintre s'arrête à l'*Acqua acetosa* qu'il introduit, avec la tour de Néron, dans le paysage romain qu'animent *Saint Mathieu et l'Ange*. Il observe ces terrains majestueusement sinueux comme les eaux du fleuve, ces arbustes et ces peupliers inclinés sur ses hautes berges et qui sont très reconnaissables autour du *Diogène*. Ce fleuve n'est pas toujours tari, comme le croit Saint-Amant,

Dessous l'ombrage sec des joncs et des roseaux...

Le peintre des Andelys a vu ce coin de nature ; mais, à son tour, il l'a si fortement contraint à passer par son tempérament que le site en a gardé son nom : c'est la promenade ou la vallée du Poussin. Avec Gœthe, il fau-

drait refaire l'une et revoir l'autre en détail, afin de réveiller d'instructives comparaisons entre cette nature et son art. Plus *naturiste* que ses grands contemporains du grand siècle *livresque*, le Normand Nicolas Poussin, comme son ami Claude le Lorrain, a mieux senti que les Italiens dégénérés cet enchantement lumineux ; et toute sa définition de Rome tient dans un peu de terre jaspée de porphyre qu'il ramasse... Mais, plus intransigeant que Claude, il ne semble pas voir la molle Italie voluptueuse ; il ne donne point dans l'idylle ; il ne rapporte jamais à l'atelier de prompts mélanges de couleurs ni d'études peintes, comme cette *Vigna Madama*, malheureusement perdue, que Claude refusait même aux sollicitations d'un pape ! Il laisse le Guaspre, son beau-frère et le meilleur de ses disciples, s'embarrasser d'un petit âne et d'un bagage compliqué de *paysagiste ;* il n'emporte que sa plume et son pinceau à bistre, avec le fameux carnet que le bon Sandrart a vu de bonne heure en sa forte main. Devant la nature, à quoi lui servirait sa palette sobre comme son art, puisqu'il n'a jamais eu l'intention de rivaliser avec le soleil, ni de capter cette « vapeur du jour » qui reste victorieusement le partage de Claude ? La couleur fugitive est un caprice incessamment variable et varié ; Poussin n'ambitionne que la permanente vertu de la ligne, essentielle, quoique intangible. Et s'il consent à mettre du soleil, ce n'est que dans ses étonnants dessins glanés, surpris, saisis sur le vif, au tournant du vallon, dans un coin frais.

Devant ces dessins qui nous émeuvent, le plus fin critique de l'ancien régime a joliment défini la loyauté de Poussin paysagiste, et Mariette confirme ici Bellori : « Il suivait, par rapport au paysage, une méthode différente de celle qu'il tenait pour la figure. L'indispensable nécessité d'aller étudier sur le lieu le modèle, lui a fait

dessiner un grand nombre de paysages d'après nature avec un soin infini ; non seulement il devenait alors religieux observateur des formes, mais il avait encore une attention extrême à saisir des effets piquants de lumière, dont il faisait une application heureuse dans ses tableaux. Muni de ses études, il composait ensuite dans son cabinet ces beaux paysages où le spectateur se croit transporté dans l'ancienne Grèce et dans ces vallées enchantées décrites par les poètes ; car le génie de M. Poussin était tout poétique. »

Rentré dans le calme de l'atelier jusqu'au soir, il se met au travail ; et, d'après ses études, peindra-t-il quelquefois des *veües ?* Jamais, car son imitation n'est pas un esclavage : de sa collaboration hautaine avec la campagne de Rome, il ne retient que de belles silhouettes ; il abandonne la copie des monuments à ses voisins, les Hollandais ou les Flamands voyageurs, à Claude, auteur exquis du *Forum* et devancier de Corot, à Salvator, ancêtre imprévu de notre Joseph Vernet par Manglard, à son contemporain Pierre Le Maire, heureux d'ajouter à son nom celui du Poussin et moins fantaisiste, en ses descriptions, que ses successeurs du XVIIIe siècle, Hubert Robert ou les Piranèse. On prétend que le paysage « sicilien » du *Polyphème* est un décor provençal ; car Poussin, dans sa jeunesse, a vu Nîmes et notre Midi grec : un dessin du Musée Condé serait le Portalet, vieil ouvrage romain de la défense d'Avignon, dans le voisinage de ce triste Vaucluse idéalisé par Pétrarque... Et Poussin compose toujours : les fonds de ses paysages peints attestent ses emprunts à sa promenade matinale ; mais on chercherait vainement une « vue de Rome » en ses toiles. Dans l'atelier, loin des ardeurs du jour qui l'oppressent, le maître français s'adonne au *paysage historique ;* et les critiques à courte vue ont eu vite fait d'affirmer

qu'après la nature italienne, c'est l'art italien qui l'inspire.

Aussi bien l'enfant des Andelys n'a jamais déguisé ce qu'il devait à l'école bolonaise, elle-même issue de Rome et de Venise : les *Bacchanales* juvéniles du chaste Poussin respirent l'atmosphère du Giorgione et du Titien ; le Français a connu Venise à Rome : son regard attentif a contemplé longtemps l'entraînante *Offrande à la Fécondité* (du musée de Madrid) que la villa Lodovisi possédait alors ; à cet enivrement, les *Loges* d'un Raphaël ont ajouté leur beauté. Plus tard encore, dans les fonds virgiliens du *Polyphème,* on retrouve l'art bolonais du Dominiquin. De très loin seulement, quelques Poussins ressemblent à des Carraches... Oui, le Normand, comme le Lorrain, son voisin des hauteurs, travaille « à l'italienne » ; mais il domine le genre de si haut qu'il en paraît le créateur. Et l'ineffable tonalité du *Diogène* suffirait à prouver non seulement la légitimité, mais la prééminence du paysage composé.

« L'homme ajouté à la nature » : cette définition de l'œuvre d'art en général et du paysage historique en particulier ne convient-elle pas éminemment au *paysage poussinesque ?* L'arbre s'y transfigure pour verser l'ombrage au héros :

Non omnes arbusta juvant humilesque myricæ;
Si canimus sylvas, sylvæ sint consule dignæ.

Supérieur au consul de Rome, ce héros familier de la vie morale, Diogène qui rejette un objet superflu, Phocion qui se lave les pieds aux fontaines publiques, Orphée citharède ou l'apôtre inspiré, c'est Poussin, sa volonté simple et grave, drapée modestement dans le manteau des philosophes. Dans le désert de sa promenade, on l'évoque avec sa carrure solide comme son caractère, ses

yeux rougis par les veilles, sa dignité française, et son costume romain. Malgré ce costume, ses portraits, non plus que ses paysages, n'accordent rien à la mode : dans l'Italie maniérée de l'Albane, le Normand Poussin paraît encore plus dépaysé que le Normand Corneille dans le Paris de Voiture ; doublement libre à l'égard de la nature et de l'histoire, cet indépendant n'obéit qu'à son idéal.



Trait d'union dans l'histoire de l'art entre le passé des grands artistes et l'avenir des beaux peintres, le *paysage historique* où l'homme, quoique rapetissé, reste au premier plan du décor immense qui l'entoure sans l'étreindre, devait plaire à ce penseur, si jaloux de son libre arbitre : avec lui, le paysage humain n'est plus un poncif nourri d'abstractions ; il n'est pas encore un jardin peuplé de statues ; avec lui, l'homme dans la nature est moins l'acteur indifférent d'une anecdote mythologique que sa personnalité qui s'empare du monde.

Et cette personnalité, quelle est sa physionomie ? Le *moi* du Poussin n'est pas le *moi* romantique qui sympathisera plus tard avec la mélancolie des ruines ; l'inquiétude d'un Ruysdael qui, loin de la beauté, cherchera bientôt le pittoresque à l'ombre buissonneuse des vieux châteaux ; l'orgueil d'un Chateaubriand qui souhaite les orages fraternels de la nature et du cœur... Le libre jeu de cette personnalité n'est jamais un dévergondage sentimental, mais la rénovation des principes : son inspiration, toute *classique*, est la réflexion ; l'austère mélodie de son éloquence est moins l'expression d'une sensibilité que d'une volonté ; les impressions individuelles y cèdent sans regrets aux beautés générales.

Faut-il encore s'étonner que ce psychologue de la peinture se soit fait paysagiste, quand on parcourt ses paysages, divertissements d'un génie morose? A ses « moments d'élection », quel meilleur cadre pour renouveler sa *pensée?* Le paysage, tel qu'il le conçoit, se prête aux belles ordonnances qu'il recherche, aux beaux rythmes ordonnés comme sa vie. Ce qu'il crée s'exprime avec ce qu'il a vu : l'œuvre s'élabore dans la complexité des causes; mais l'œil du maître distribue à son gré les fabriques et les ruines; il ajoute de hautes ramures à ce « terrain nu » qui n'avait rien dit à Montaigne : et le Latium devient, en passant par cette pensée mâle, une Thébaïde ombragée pour des stoïciens. Avec M. Paul Desjardins, les philosophes n'appellent-ils pas un tel paysage « une promenade dans l'âme de Marc-Aurèle » ?

Jamais d'effets matériels : les torrents mêmes du *Déluge* n'avivent point les verdures ; le désert où tombe la *Manne* n'a rien d'oriental. Si vous demandez la réalité de l'histoire à ce paysage historique, il vous apparaîtra sous les espèces décevantes d'un perpétuel anachronisme de temps et de lieux : la Palestine et la Grèce reçoivent indistinctement, dans ces cadres, la tour crénelée, la coupole, le fronton d'Athènes ou le cintre de Rome, la maison grecque ou les fabriques italiennes aux toits plats ; ne cherchez point le rocher de l'Acropole au dernier plan du *Diogène;* ne réclamez jamais à de sages fictions les nuances ou les aspects de la Grèce réelle, la stérilité de la « pierreuse Athènes » entrevue par Pindare et décrite par Pausanias, ou la verdure de l'Arcadie qui ressemble au Jura de Courbet! Le Soracte remplace heureusement le Lycabète ; mais le Tibre supplée sans remords le Nil ou le Jourdain, le Céphise ou le Pénée... L'accord et l'unité sont ailleurs, dans la concordance harmonieuse entre tous les éléments de cet

univers qui n'est qu'un rêve, mais un rêve pur comme l'idéal et précis comme une réalité. Malgré les outrages de l'ombre et du temps, l'atmosphère qu'on y respire est lumineuse, car le maître l'a faite à l'image de son désir, dans l'ivresse contenue d'un songe plastique et la joie spontanée de la création. Par son *rythme* essentiellement hellénique, c'est une Grèce moralement plus *vraie* que la Grèce déchue, qui manque d'ondes et d'ombrages ; c'est un sanctuaire où placer les hauts faits moraux d'un Plutarque illustré par les vers d'Homère. Sans effort, et par un retour non moins naturel à notre classique jeunesse, le *Diogène* nous rapprend le chemin perdu de ce gazon baigné d'eau vive, sous le platane radieux du *Phèdre*.

A la fois idéal et réel, le paysage poussinesque ne serait-il pas à la nature ce que la statuaire grecque est à la figure humaine ? En effet, l'art du plus français de nos peintres est souverainement une méthode grecque : c'est une synthèse. Et c'est le style, — quintessence de la forme exacte, de la santé parfaite. Un bel arbre a son « canon » comme un bel athlète ; une masse végétale se compose comme un groupe humain ; pour le paysagiste aussi bien que pour le statuaire, le choix des modèles est invention. Comme le Démiurge antique, le modeleur d'Athènes ou Poussin paysagiste regarde intérieurement un idéal qui dirige et son regard et sa main : c'est l'idée qui crée sa forme, qui l'impose à la matière éternelle. Ainsi, paysage ou statuaire, les arts les plus concrets deviennent presque immatériels ; ils atteignent à la beauté supra-sensible, à force de synthèse éliminatrice.

L'art n'est plus seulement l'imitation, mais « le contraire de la nature » ; ou plutôt, la nature se fait art en se reflétant dans les yeux profonds du Poussin : en dessinant le matin sous un fragment d'aqueduc ou de rem-

part, le peintre *stylise* déjà, mais cette stylisation n'était pas inconsciente. Contemporain de Descartes, Poussin méthodique se rendait compte de ces affinités de son génie avec « nos braves anciens Grecs, inventeurs de toutes les belles choses ». Il se peut qu'il y ait moins de philosophie de l'art que la critique n'en a trouvé dans ses *Observations* comme dans ses *Lettres ;* mais, en son apologie de 1641 à M. Sublet des Noyers, le peintre-philosophe distingue déjà deux manières de voir : la vue simple ou l'attention forte. Il appelle l'une, l'*aspect*, et l'autre, le *prospect*, prenant chacun de ces deux mots dans son sens actif, et conclut : « Le simple *aspect* est une opération naturelle, et ce que je nomme le *prospect* est un office de raison. » Le *prospect*, c'est le regard du maître, le clignement de ses paupières fatiguées, éliminant aussitôt les détails oiseux ; deux siècles après Poussin, Delacroix, plus sentimental, voudra comparer l'idéalisation de l'art à la magie du souvenir ; et cette vue magistrale des ensembles a fait du paysage poussinesque « un chef-d'œuvre d'idéalisme ».

Enfin, si Poussin se montre supérieur dans ses paysages, s'il y surpasse non seulement ses rivaux, mais son propre génie, ce rapprochement naturel avec l'art grec va nous dire pourquoi.

Ici, le créateur est en face de la seule nature ; le paysagiste n'est plus obsédé par les modèles de l'antiquité. Rome ne fournit pas à sa dévotion des vestiges du paysage antique que les Anciens méprisaient : le figuriste au contraire a copié la fresque païenne des *Noces Aldobrandines ;* jusqu'à son dernier soupir, il a mesuré des antiques, analysé des marbres ; l'Idéal antique s'interpose constamment entre son regard et sa main : conseillée par la Renaissance, c'est une imitation d'une imitation.

Nicolas POUSSIN

Paysage.

(Gravure de N. de Poilly

[illegible] le paysage [illegible] n'était pas [illegible]. Il se peut qu'il y ait [illegible] de l'art que [illegible] dans ses observations comme dans ses œuvres ; enfin [illegible] déjà deux manières de voir : la [illegible]. Il appelle l'une, l'aspect, [illegible] et [illegible] : « Un simple aspect est [illegible] ».

Enfin, si l'homme [illegible] son propre génie, [illegible] avec l'art [illegible].

[illegible] le paysage n'est plus [illegible] par les modèles de l'antiquité. [illegible] du paysage [illegible] que les Anciens [illegible] jusqu'à son dernier [illegible] l'idéal [illegible].



Un exemple, au Louvre : dans l'une des deux répliques du *Moïse sauvé des eaux* (qui n'est pas un paysage, vu la dimension des figures), comparez la rigueur impersonnelle de ces profils grecs, donnés même aux servantes de la fille des Pharaons, avec le candide anachronisme du paysage latin, si plaisant, au contraire, en sa robuste et docte simplicité !

Entre son évocation d'une Grèce harmonieuse et l'étude journalière de la nature italienne, plus d'intermédiaire abstrait ni d'intervention parasite : tel que Bonaventure d'Argonne l'a vu travaillant dans sa vieillesse, Poussin, jeune encore, observait la vie incessamment renaissante parmi les débris muets de l'ancienne Rome ; et le regard dominateur du paysagiste a pu librement contempler le modèle vivant, c'est-à-dire le végétal ombrageant la ruine. Or, cette liberté plus entière devant la nature a fait du paysage idéal un organisme plus vivant lui-même et plus vrai. Dans un équilibre superbement discret, l'émotion de l'artiste s'y dépeint plus directe et plus vive ; la mesure et l'instinct s'y réconcilient naturellement dans un sublime hymen. Et les défauts de l'exécutant s'atténuent dans le paysage historique où les figures diminuées ne pèchent plus par l'outrance physionomique du visage et du geste : ce n'est plus « le peintre des gens d'esprit », qui fournira sans le vouloir aux académiciens emperruqués le manuel posthume de l'*expression ;* c'est un *naturiste* inspiré, qui prouve d'avance à nos réalistes que le style n'est pas une impuissance à faire vrai. Moins préoccupé de la nature que de l'âme, et citadin comme le Socrate du *Phèdre*, Poussin paysagiste apparaît à son tour « un homme extraordinaire », émerveillé par le frissonnement d'un bel arbre.

Autre cause de supériorité, tout ensemble expressive

et technique : la plupart de ces grands paysages datent de l'apogée du peintre. En 1648, il termine le *Diogène* pour M. Lumagne et le non moins éloquent paysage, *Hercule et Cacus ;* en 1649, il achève le *Polyphème* pour M. Pointel ; les amateurs le sollicitent ; voilà vingt-cinq ans qu'il habite Rome ; il a cinquante-cinq ans : c'est l'instant de sa perfection. Et dans les *Saisons* de sa vieillesse, la main, « servante débile », est soutenue par l'audace grandissante de la pensée.

Poussin réfléchi n'a jamais voulu passer pour un virtuose : il excelle, cependant, à « varier le ton ». Selon le sujet, il modifie l'heure et l'aspect du ciel, bleuâtre ou doré. Sa psychologie se mêle au paysage, et le sourire n'est pas absent de son art ; la grâce habite au premier plan du *Polyphème*, avec le beau rire des nymphes ; des géorgiques lointaines se profilent à l'ombre du géant, sous la roche abrupte ; même contraste, à l'heure sombre choisie par Hercule pour assommer le brigand dans son antre. Mais le sourire est noble, et la noblesse familière ; l'harmonie, toujours grandiose, est respirable auprès des paysages noirs des Bolonais. Non, la création d'un Poussin n'est pas une abstraction : ni littéraire, ni littérale, elle est aussi distante du schéma que de la copie ; et comme elle dément la monotonie de ses plagiaires, égarés par son autorité dangereuse ! Comme sa poésie nous ramène à la vérité !



La splendeur du vrai : c'est la vertu d'un art sans éclat. Chaque fois que de beaux arbres projettent leurs ombres sur de vieux murs, le regard évoque Poussin, son nom s'impose à la pensée ; aucun paysagiste n'a

plus largement détaillé le feuillé dans ses expressions diverses : il est le portraitiste des majestés végétales. Les platanes mêmes du Luxembourg ou les peupliers de nos quais nous parlent de son âme ; ne serait-ce point dans son *Diogène* que nous avons déjà vu « ce petit bouquet d'autres arbres d'un vert brun et *enfoncé*, qui est sur le bord de l'eau[1] » ? Ces humbles toits, ennoblis par la distance, se retrouveraient pareillement dans ses compositions les plus héroïques ; et rien ne ressemble mieux à ses verdures que la cendre verte d'un feuillage éteint sous un ciel nuageux. Dédaigneux de l'*accident*, ce compositeur de paysages nous semble aussi lumineux en son genre et plus *vrai* que l'impressionnisme ; et nous pouvons partout l'évoquer : car il a traduit comme pas un ce rythme éternel que le regard de l'esprit dégage impartialement de l'aspect des choses et de leur perception confuse ; cette cadence poussinesque ne nous émeut que parce qu'elle est observée : ainsi le geste amical de la compagne du berger, dans le mélancolique bas-relief de l'*Arcadie*, délectera la vue tant que des yeux s'ouvriront à la beauté de vivre.

Et c'est par cette passion contenue de la vérité dans l'idéal que ce paysagiste *italianisé* nous paraît, de si loin, le plus *français* de nos maîtres : c'est par cette franchise toute française qu'il rejoint les plus fiers génies de son temps, respectueux des anciens, mais francs du collier, qui s'imposaient librement des règles. Ces hautes qualités, à la fois cartésiennes et cornéliennes, « de vraisemblance et de jugement partout », sont l'apanage de notre race au plus éloquent de nos siècles ; et leur sobre floraison chez un peintre a produit cette merveille qu'un paysagiste qui voit l'Italie et qui veut évo-

1. Expressions empruntées à Fénelon qui consacre deux de ses *Dialogues des Morts* à Poussin.

quer la Grèce exécute inconsciemment le portrait de la France : « A Rome, Nicolas Poussin voyait les Andelys ; il n'y a pas un de ses paysages qui soit un paysage romain », a dit un patriote exagéré[1], qui corrige aussitôt : « Nous emportons tous le ciel du pays natal dans nos yeux ; nous sommes victimes de nos origines. »

Cet absent demeure tellement des nôtres que l'imposante série de ses paysages gravés par les Pesne, les Stella, les Chatillon, les Étienne Baudet, n'a jamais cessé de trouver bon accueil dans l'atelier de nos peintres ; mais en comprennent-ils toujours l'austère enchantement ? Toujours accepté, mais incompris surtout de ses plus rigides partisans, étroitement invoqué par la doctrine, mais largement deviné par la crise romantique qui pressent son génie de *rénovation* plutôt que d'*innovation*, Poussin règne sur notre école ; et sa place dans le Musée inédit du Paysage ne serait pas moins haute : dans ce musée de psychologie pittoresque, son influence égalerait son œuvre.

Son disciple immédiat, le Guaspre, et les Tempesta, les Orizonte, les Francisque Millet, se partagent « les restes de ses festins », cependant que l'Académie accapare un mort immortel. Son véritable continuateur est Le Nôtre : le jardin français n'est-il pas la royale mise en scène du paysage historique ? Au siècle suivant, Fénelon, dans ses *Dialogues*, plus tard Diderot, dans ses *Salons*, parlent des funérailles sans gloire de *Phocion* ou du « caprice » tragique de la *Scène d'effroi* moins en artistes qu'en moralistes : c'est le péché français ; et l'art, qui papillonne, est ailleurs. Valenciennes, le David du paysage, confond le style avec la formule ; et, sauf Corot, les néo-classiques de 1840 aboutiront à

1. Le peintre Alexandre Séon, disciple de Puvis de Chavannes et, comme lui, grand admirateur de notre Poussin.

la même impasse... Mais, en pleine bataille romantique, notre Poussin n'a-t-il pas fait ce miracle de réconcilier M. Ingres, qui prône le classique, avec Eugène Delacroix, qui découvre le novateur[1] ? Victor Hugo le nomme à Versailles ; Berlioz, qui le retrouve dans les montagnes de la Sabine, définit la symphonie pastorale de Beethoven « un étonnant paysage qui semble avoir été composé par Poussin et dessiné par Michel-Ange » ; il oublie Ruysdael... Si puissante est la survie du maître français qu'elle a fortifié le style rural de Millet avant d'agrandir le style athénien de Puvis de Chavannes. Sa trace est partout visible : à l'étranger, Bœcklin l'honore, et Constable nommait Poussin l'un des quatre grands paysagistes de tous les temps, avec Titien, Rubens et Rembrandt[2]. Seul, le modernisme des Goncourt a boudé sa sublimité ; mais les loyaux dessins des Benouville et des Paul Flandrin nous ont rapporté la vue de sa « promenade ». Depuis 1861, le concours de Rome institué en 1817 en faveur du paysage historique est supprimé ; le style n'est plus un monopole. Et presque au lendemain de l'impressionnisme, est-ce une médiocre surprise que d'entendre, au Salon d'automne, les plus brouillons de nos indépendants prononcer avec respect le nom de Poussin ?

Puissent-ils sentir, auprès du *Diogène*, qu'on ne réalise pas l'idéal, comme disait la conscience du maître,

1. Après tant de discours plus ou moins académiques, et tous inspirés des entretiens familiers, mais sûrs, des Bellori et des Félibien, l'étude d'Eugène Delacroix, parue dans le *Moniteur* à la fin de juin 1853, reste compréhensive entre toutes. — Il faut mettre à la suite les *Essais sur l'Histoire de la Peinture française* de M. de Chennevières (dans *L'Artiste*, 1890-94) ; *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, par M. Henry Lemonnier (1893) ; le discours de M. Roger Marx aux Andelys, pour le tricentenaire du 15 juin 1894 ; et surtout l'admirable *Poussin* de M. Paul Desjardins (collection des *Grands Artistes*, Laurens, 1904).

2. En ses suggestives conférences, traduites dans le *Constable* de M. Léon Bazalgette (Floury, 1905, in-8°).

en sifflant ! Poussin paysagiste, et présent dans son œuvre, nous rapprend à voir la nature ; il nous dévoile le mystère de l'interprétation dans ce qu'elle a tout ensemble de plus impérieux et de plus scrupuleux ; il nous enseigne qu'une longue patience n'est pas incompatible avec l'étrangeté du génie. Et ce n'est pas un ennuyeux Mentor que celui dont la main défaillante évoquait *Apollon amoureux de Daphné* dans un sombre azur ! Aucune esthétique ne vaudrait la source d'émotion qu'épanche ce dernier poème inachevé, dont le paysage semble une réminiscence de l'âge d'or : dans les *Saisons*, déjà, l'*Automne* exhalait cette intimité divine ; les figures tiennent dans l'air, l'homme respire dans la nature, un troupeau lointain passe avec une blancheur de nuage ; et Millet, plus trivial, sera moins sublime.

Aujourd'hui plus que jamais, s'impose ce Platon des campagnes rêvées, qui disait faire profession des choses muettes. C'est un maître émouvant sous ses grands ombrages ; et leur sérénité nous passionne, car elle fait pressentir comment l'austère idéal de l'art peut surpasser l'éblouissante nature en se conformant à ses lois. Le nom si français de Poussin ne détonne pas à côté de Phidias, de Virgile, de Gluck, qui soutenait plus orgueilleusement que ses créations bâties sur la vérité ne sauraient vieillir : les révolutions de l'art ne menacent pas davantage notre vieux vaillant maître, et la jeunesse a raison de retremper ses impressions rapides comme les heures à son immortalité.

CLAUDE LORRAIN[1]

(1600-1682)

I. Pourquoi le soleil de Claude émeut-il moins que le style de Poussin ? Part de l'abstraction dans sa vie; de la convention dans son œuvre. Le paysagiste est un instinctif. — II. Ce que sa personnalité reçoit de la tradition; ce que son regard ajoute à l'évolution : l'histoire explique notre injustice à l'égard de Claude. — III. Ses incomparables dessins d'après nature. — IV. Le soleil allumé dans le ciel de l'art, et sa lumineuse influence jusqu'à nous.

En dépit des malveillants qui rejettent ce *déraciné* dans l'école allemande, parce qu'il vit le jour en Lorraine, ou dans l'école italienne, parce qu'il préféra, sans regret, la splendeur de Rome, une Histoire du Paysage français a le droit de réclamer, comme un ancêtre aussi glorieux que méconnu, le peintre de la Lumière qui, pour la première fois, « alluma le soleil dans le ciel de l'art ». Mais pourquoi le nom radieux du Lorrain Claude Gellée nous laisse-t-il un peu froids ? Pourquoi nous touche-t-il moins profondément que le grand nom, moins rayonnant, du Normand Nicolas Poussin, ce frère idéal de Corneille, dont le nom suffit en effet pour nous émouvoir ? Oui, pourquoi ce soleil semble-t-il avoir perdu de sa force ? Tel est

1. Ce chapitre a été écrit par M. Raymond Bouyer.

le problème capital qui s'impose à ses admirateurs.

A distance, dans la magie du souvenir, l'astre nous éblouit ; d'un peu plus près, il nous fera l'effet d'une *abstraction*... Abstraction dans sa personne, puisque nous n'apercevons rien dans la longue vie obscure du plus lumineux des peintres ! Abstraction dans son œuvre, c'est-à-dire *convention* qui refroidit nos regards, en leur paraissant trop loin de leurs nouveaux désirs de vérité ! Très superficiellement, Claude apparaît d'abord comme un heureux instinctif, qui finit, plus tard, en commerçant discret, lorsque sa main tremblante s'abandonne à l'idéale routine de son génie... Telle est la double impression contemporaine, j'allais dire la double prévention qu'il faut discuter.

Un fait psychologique est certain : le génie plus moderne, pourtant, de Claude ensoleillé nous attire moins infailliblement que le génie de Poussin morose. A qui la faute ? Est-ce le soleil de Claude qui a vieilli, comme diraient les musiciens, auprès de l'orchestration plus riche de tant de palettes nouvelles ? Est-ce, au contraire, notre goût qui se refait classique, en remettant Claude au-dessous de Poussin, comme il est tenté de trouver la sonorité de l'orchestre inférieure à l'intimité du quatuor ? Oui, Claude nous transporte moins qu'autrefois ; tandis qu'un paysage poussinesque nous retient comme une terre promise à l'intelligence, un paradis perdu par la pensée : si l'art est invention, c'est l'art suprême. A la même date, à Rome, en 1648, une pastorale de Claude ne dispense point l'atmosphère du *Diogène* ou du *Polyphème*, cet accent, cette allure sublime, écho d'une Grèce primitive, entrevue par « un Virgile sauvage ». Pourquoi cette préférence et cette prédilection pour Poussin ? Serait-ce parce que « le peintre des gens d'esprit » (ainsi l'appelait-on jadis) est un *intellectuel* et

Nicolas POUSSIN

Mercure vidant le carquois d'Apollon.
Dessin
(Musée du Louvre).

Claude LORRAIN

Paysage.
Dessin
(Musée du Louvre).

[illegible]

[illegible] plus tard, [illegible] Telle est la double [illegible]

[illegible] pourtant [illegible]

[illegible] c'est l'art [illegible] sublime [illegible]



que l'art français, malgré le brio fréquent de sa touche, est lui-même un art intellectuel pour qui le *sujet* prime l'*exécution ?* Intellectuels, nous le sommes aujourd'hui plus que jamais, tous et toutes, ou nous croyons l'être, en retournant au pays bleu de Watteau! Notre cher vieux Poussin ne nous suivrait pas toujours sur ces pentes moins tempérées que le vallon de sa « promenade »... Mais nous l'aimons bien, car nous pressentons tout ce qu'il y eut d'*âme* dans son *art*, tout ce qu'il y a d'*innovation* dans sa *tradition ;* en pleine décadence italienne, il a « suivi son sentiment » : et c'est pour l'avoir suivi, qu'il a conquis le nôtre...

Claude, instinctif, a suivi le sien. Pourquoi le plus *pastoral* des deux nous paraît-il beaucoup plus *conventionnel ?* Si Poussin nous livre, en décrivant le monde extérieur, un impérieux aspect de sa pensée, Claude ne fournit qu'un décor pour une scène étrangère qu'il ne termine jamais lui-même, un cadre pour une anecdote de la Fable ou de la Bible abandonnée à quelque subalterne, et seulement « des horizons à souhait pour le plaisir des yeux ». De là, ce manque d'*unité*, d'*identité*, qui nous offusque à présent. Chacun des paysages du Poussin semble un reflet de son être ; mais la plupart des paysages de Claude ne nous donnent plus que l'impression d'un *schéma* trop monotone et qui favorisera la paresse de ses héritiers dégénérés. On sent, chez Claude lui-même, comme chez les Bolonais, ses contemporains, deux grands partis pris de composition : — la masse ronde de feuillage, au centre ; — ou des horizons clairs dans un encadrement de sombres verdures. Poussin, compositeur, est infiniment plus libre et plus varié dans ses contrepoints d'architecture végétale. Et puis ses mâles figures complètent l'harmonieuse et sévère unité de ses paysages, décor accessoire autour du « roseau pensant » ;

tandis que, chez Claude, les personnages toujours défectueux et trop grands, qui ne sont pas de sa main, revêtent l'aspect d'un anachronisme.

L'homme, dans l'œuvre de Claude, est inférieur à la nature. L'homme, dans la personne de Claude, est inférieur au peintre. Le portrait seul de Claude n'est point fait pour effacer cette prévention : quelle antithèse à la figure martiale du Poussin, ces traits épais de pâtre lourd et barbu !

L'espace nous manquerait pour suivre le paysagiste lorrain dans le détail laborieux de sa carrière sans action, sans amour, accaparée par sa clientèle ecclésiastique ou diplomatique, partagée entre l'interprétation lucrative des *Métamorphoses* d'Ovide ou des Livres Saints : vie dévote et studieuse, où le sourire d'une filleule, Agnès Gellée, met tardivement le mystère filial d'un sourire... On ne sait rien, d'ailleurs, ou si peu de chose ! Ne retenons que ce qui peut expliquer ses ombres. Mais la biographie, à peu près vide, du Lorrain présente un curieux cas de *critique historique :* à savoir que la légende longtemps contestée, dédaigneusement traitée de fable, apparaît, dorénavant, avec la force de la vérité. Mieux informé que Baldinucci, le peintre allemand, Joachim von Sandrart, qui reçut les confidences de Claude à Rome, de 1628 à 1636, nous apprend formellement que celui qu'on disait né dans un château de Lorraine fut d'abord apprenti pâtissier, puis domestique chez le Tassi, le peintre romain, son premier maître.

Sandrart n'est pas seulement d'accord avec les archives romaines, mais avec un document plus décisif : l'ignorance prolongée du Lorrain. Même dans son art, il n'a jamais passé pour un savant. Plus coloriste que dessinateur, il entend mieux la perspective aérienne que la perspective linéaire, et les nuances de l'atmosphère que

la géométrie des lignes ; c'est un *paysagiste*, un précurseur ! Son dessin reste pauvre ; mais son savoir est nul : son testament de 1663 démontre qu'il ne sait pas même écrire son nom ; il n'est pas de larbin ni de sbire odieux dont l'écriture soit plus bouffonne... Ne sourions point de cette ignorance : elle a sauvé Claude. Le Lorrain lui doit son salut dans cette Italie décadente et dépravée qui l'accapare. Cette candeur le laisse à la merci de tous les poncifs ; mais elle lui confère le don d'oublier toutes les recettes d'école devant l'éblouissement d'un crépuscule ou d'une aube. Les jardins italiens, qui sont déjà des *paysages composés*, lui verseront un philtre : l'immortalité du rayon méridional sur la ruine. Et Sandrart nous dit positivement :

Sa misère ne refroidissait point sa ferveur ; jaloux d'atteindre les secrets de l'art et les mystères de la nature, il était dehors avant le jour, il y restait jusqu'à la nuit, pour saisir toutes les nuances fugitives des heures crépusculaires et les rendre ensuite exactement ; après avoir observé l'effet sur place, il faisait vite un mélange de tons et courait chez lui pour le fixer : de là, ce singulier cachet de naturel, absolument nouveau dans l'art du paysage [1]...

Heureux le pauvre d'esprit ! Car il a vu le dieu caché dans l'univers, il a regardé la splendeur en face, il a senti que le royaume de la lumière et de l'espérance allait s'ouvrir à son regard mortel aux premiers feux irradiés d'un soleil levant !

La simplicité de Claude explique, en même temps, les ombres et les clartés de son œuvre. Poussin est un *artiste*, l'exemplaire même de l'artiste ; Claude est un

1 Cité dans notre *Claude Lorrain* (Paris, Laurens, 1905), antérieur au *Claude* de Dillon (Londres, Methuen, 1905). — Le livre capital de Mme Pattison (1884) ne fait pas une assez large place à la véracité de Sandrart, le seul témoin de la vocation d'un maître.

peintre avant tout, un *paysagiste*. Allons-nous l'incriminer, dans une Histoire du Paysage, d'être bellement et simplement un paysagiste ?

En dépit des attaques de John Ruskin, le peintre demeure obscur, mais sa peinture est restée splendide. Comme les gens heureux, le maître-paysagiste n'a point d'autre histoire que celle de la nature, d'autre drame, en ses quatre-vingt-deux printemps, que la fugitive magie des heures. Claude le Lorrain, toutefois, n'est pas un dieu tombé du ciel. Le temps est venu de le situer dans son siècle, de comparer son origine et son influence, de remettre le paysagiste à son rang lumineux dans l'histoire totale du paysage et l'artiste à sa place originale dans une histoire particulière du paysage français.



Il y a quelque quinze ans, alors que nous commencions d'interroger l'évolution du paysage dans l'histoire de l'art[1], c'est-à-dire l'évolution d'un sentiment dont la peinture n'est que l'expression visible, nous rêvions un musée, toujours inédit, au moins une exposition historique du paysage, — musée de la Nature, qui raconterait les états de la Sensibilité humaine. Si jamais le pavillon de Flore devient le prolongement du musée du Louvre, il sera toujours temps de reparler de ce vieux rêve... Et Claude, quelle cimaise a-t-il méritée dans cet

1 *Esquisse d'une Histoire du Paysage dans l'Art*, dans la *Revue d'Histoire contemporaine* (1890-91), et *Le paysage dans l'Art* (Paris, *L'Artiste*, 1893). — De curieuses conférences de John Constable et les vieux ouvrages de J.-B. Deperthes (1818 et 1822), analysés par Quatremère de Quincy dans le *Journal des Savants* de l'époque, avaient entrevu ce beau sujet qui nous semblait, alors, entièrement neuf.

idéal *Musée du Paysage* qui n'existe encore que dans le vœu persévérant de nos songes ? Que reçoit sa personnalité de la Tradition ? Qu'apporte son regard de peintre à l'Évolution ?

Claude est uniquement *paysagiste.* Et n'est-ce point sa première, sinon sa principale originalité ? Par ce caractère déjà très moderne, il apparaît ce qu'il est, — à la fois *novateur* et *précurseur.* Au moins en France, il est le premier en date de tous les peintres qui s'adonnèrent de préférence au paysage en négligeant la figure, qui célébrèrent la nature, qui brille, aux dépens de l'homme, qui pense. Il dessine mal : il était donc né paysagiste; dans un siècle de règle et de dessin, notre Claude devance les temps. Jusqu'à présent, dans une histoire du paysage volontairement limitée à l'Évolution du Paysage français, tous les paysagistes nommés, qu'ils soient de France ou d'ailleurs, sont des peintres de figures qui, plus ou moins, ont admis le paysage dans les *fonds.*

Après les fonds byzantins, après les fonds d'or et d'azur, rappelons-nous les premières conventions de nos Primitifs, qui ressemblent si fort à celles de leurs voisins, italiens ou flamands (car l'art gothique ne redoute point de paraître international) ; rappelons-nous, à la suite du lointain Giotto, ces « ouvrages de Lombardie », comme on disait, et le poncif conventionnel de leurs arbres en champignons ou de leurs montagnes en pains de sucre ; plus tard, les miniatures où le paysage, naïvement véridique, se montre déjà sûr de sa technique et de son pouvoir nouveau sur les yeux, — les *Heures* plus ou moins « riches » de l'original duc de Berry, d'Étienne Chevalier, d'Anne de Bretagne, inventions de plus en plus raffinées des Limbourg, de Jean Fouquet, de Jean Bourdichon. Que sont-ils ces Primitifs français ? Des figu-

ristes, au même titre que Verrocchio, le peintre prosateur et croyant de Florence, ou que Pérugin, le peintre poète et sceptique de l'Ombrie.

L'Italie renaissante admet la collaboration du sol et du ciel, sans la détacher encore du grand rêve humain ; le paysage grandit, sans s'émanciper, dans les songes bleuâtres et milanais d'un Léonard de Vinci, dans les fantaisies verdoyantes et vénitiennes d'un Giorgione... Et gardons-nous d'oublier Titien, ce « père du paysage », qui ne fut pas spécialement un paysagiste !

Pareille poétique dans le Nord flamand depuis les Van Eyck : ce n'est qu'insensiblement, au XVI[e] siècle, que cette chose que « les Flamands appellent un paysage » (un monstre aux yeux orthodoxes du statuaire Michel-Ange), apparaît. Longtemps après Mabuse, après Thierry-Bouts, après Henri Met de Blès, que les Italiens connaissaient, et ce Joachim Patenier que Dürer (dans son curieux journal de voyage, daté de l'an 1521) appelle singulièrement « le paysagiste », — longtemps après, à la fin du XVI[e] siècle, c'est un Flamand italianisé, Paul Bril d'Anvers, domicilié volontairement à Rome, qui fait pour toujours du paysage un genre distinct : pourquoi cette renaissance pittoresque dans la Ville Éternelle où Michel-Ange vient d'expirer ? C'est là le problème, la surprenante antithèse que l'historien du paysage aurait le droit et le devoir d'approfondir.

Paul Bril, contemporain de Rubens ! Sous ses robustes frondaisons, trop verdoyantes au point d'en sembler bleuâtres, l'acteur humain, — dieu, héros, personnage de la fable, ou simplement chasseur ou pêcheur, — est réduit à sa plus infime expression. Paul Bril est un *paysagiste,* peut-être le premier en date des vrais paysagistes... Notre Claude (on est toujours fils de quelqu'un) serait alors le second ?

Il est temps de noter ce fait significatif : Agostino Tassi, le peintre italien, qui fut le premier maître du Lorrain Claude, est désigné comme « le plus brillant disciple » du Flamand Paul Bril, italianisé sous les espèces de *Paolo Brilli*... La filiation du vrai paysage, en dépit de Michel-Ange, est établie sur le sol même de Rome : ce document ne réjouira que les amis studieux du paysage et de son histoire ; mais il n'en est que plus touchant ! Donc le Lorrain Claude, par ses origines mêmes, est le trait d'union naturel entre le Nord flamand (où se développera la nuageuse intimité du *paysage rustique*) et le Midi romain (où croît, à l'automne de la grande peinture, la fleur pédante du *paysage de style*).

Ce qu'il reçoit ? Ce qu'il apporte ? Double question capitale ! Ce qu'il reçoit de son entourage et de son temps, c'est le germe du paysage académique, le poncif romain du *paysage composé* sous les horizons suavement austères de l'*Agro romano*. Ses devanciers immédiats, les Bolonais, les Carraches, ont cultivé ce germe et ce poncif, en empâtant d'ombres noires les fières décorations vénitiennes... Et Paul Bril, contemporain de la jeunesse de Rubens et de la vieillesse du Titien, n'a pas craint de peindre des *fonds* dans les *paysages historiques* d'Annibal Carrache, sombre contemporain de ce Caravage que notre Poussin prétendait né pour la perdition de la peinture... L'ombre lourde et le poncif, voilà ce que notre Claude a reçu de ses aînés érudits, de son temps précieux, qui lisait le Tasse et qui remettait en musique la tragédie grecque, à la suite de Monteverde.

Ce qu'il apporta, c'est-à-dire ce qu'il tira de lui-même, ce qu'il ne dut qu'à son instinct de rustre né poète, ce qu'il reçut de son génie qu'illumine soudain le grand soleil éternel, un instant suspendu, dans sa course infatigable et radieuse, au-dessus des molles harmonies des

horizons bleus... ce qu'il nous apporta, c'est la source de vie, la Lumière !

N'oublions jamais ce fait suggestif : la naissance du paysage à l'heure même de la décadence de la peinture. Au moment où la fresque est épuisée, où la forme humaine a tout dit de sa grâce divine ou de sa terrestre grandeur, voici le *paysage*, contemporain de la vague *musique*, le plus jeune des arts. Voici la peinture musicale et musicienne, qui fait son apparition dans le monde de l'art, encore embarrassée par les scrupules savants de la tradition.

Le grand siècle penseur, qui favorisera le *moi* de Descartes, de Corneille et de Poussin, favorise également, par une opposition singulière et trop peu remarquée jusqu'à présent, l'éclosion du paysage, d'abord sous sa forme *historique* avec les Bolonais continuateurs des Vénitiens, bientôt même sous sa forme *réaliste* avec Claude Lorrain, timide et radieux, avec Ruysdael, mélancolique et profond. Partout, en Espagne, dans les Flandres asservies ou délivrées, en Italie même, le réalisme apparaît comme un automne chargé de fruits colorés et spécieux ; et les bourgeons verts du paysage naissant se mêlent à l'opulence corrompue des tons chauds.

Ce qu'il reçoit, ce qu'il accepte, ce qu'il transforme aussi dans son âme inspirée, cet Instinctif de génie, c'est le poncif romain ; et c'est par ce côté conventionnel (plus conventionnel chez Claude *instinctif* que chez Poussin *réfléchi*) que nous rebute, à première vue, plus d'un Claude... Ce qu'il apporte, ce qu'il impose à l'art du paysage transfiguré par l'intervention de son regard génial, c'est la lumière et le soleil, la source d'amour et de vie ; et c'est par là qu'il devrait nous plaire, que dis-je, enflammer notre lyrisme à sa flamme... C'est par l'intervention

du soleil fraternel que son paisible génie lorrain se dévoile vraiment *précurseur* et *novateur;* mais n'est-ce pas, en même temps, le destin des novateurs et des précurseurs, peintres ou musiciens, — surtout quand ils sont nés *coloristes*, — que d'être éclipsés par la lumière plus sonore, par l'orchestration plus éblouissante de leurs héritiers ? Voilà pourquoi nous sommes injustes envers notre grand Lorrain, pourquoi nous semblons au moins le méconnaître autant dans ses lumineux bienfaits que dans ses ornières plus sombres...

Pourquoi Poussin *tient*-il encore (comme disent les peintres) après Turner, après Corot, après Monet ? Parce qu'il a trouvé dans son paysage d'*humaniste* (au sens Renaissance du mot) le secret de sa pérennité. Sœur plastique de l'Absolu, la ligne est le talisman qui ne saurait vieillir. Mais la couleur ? Elle noircit d'abord, elle s'enfume au fond des musées ombreux. Son âme visible s'évapore et s'altère comme un parfum d'autrefois... Ensuite, d'autres coloristes, plus jeunes, donc plus hardis, profitent de son aurore et la font pâlir. La couleur est la beauté diabolique de la fragile peinture. C'est la musique des yeux, qui passe et que les héritiers dépassent, en chantant plus fort. Un *coloriste*, s'il était philosophe autant que peintre, devrait s'attendre à l'injustice !

Empruntant une image au Victor Hugo de *Notre-Dame de Paris*, la jeunesse musicienne ne définit-elle pas le romantique Richard Wagner « un crépuscule que nous avons pris pour une aurore »? Réciproquement, notre vieux Claude, plus calme coloriste et musicien plus lointain, risque d'être une *aurore* que nous dédaignons comme un *crépuscule*...

***

N'oublions jamais que les anciens furent les vrais jeunes : suivons, reconnaissants, le sillage du haut navire qui passe, toutes voiles dehors, dans le sillage de Claude ! Voilà, pourtant, la double cause qui nous éloigne injustement de notre ancêtre : crainte du poncif persistant et dédain d'une lumière fanée. Voilà pourquoi nous préférons, parmi ses tableaux, ses marines ensoleillées à ses paysages plus fuligineux, pourquoi nous exaltons ses dessins qui nous ont permis de découvrir, il n'y a pas très longtemps, un paysagiste unique, aussi *moderne* et meilleur dessinateur que n'importe lequel de nos premiers sujets ! Donc, les deux cents dessins du *Livre de Vérité*, recueil des esquisses de ce *compositeur* de paysages, nous agréent plus mystérieusement que les tableaux patiemment terminés dont ces dessins ne sont que l'arabesque ou, comme il disait, la « pensée » première, avec un trait d'encre pâle et quelques frottis de bistre.

Mais ce qui surpasse, à nos regards actuels, et tous les tableaux, idylles ou marines, et l'étonnant *Livre de Vérité* lui-même, ce sont les dessins de Claude d'*après nature* et quelques-unes de ses rares eaux-fortes, où nous retrouvons l'Italie réelle, l'Italie vivante et vécue, le XVII[e] siècle aperçu par un instinct génial, et la nature éternelle. Une grosse tour, un vieux phare effrité par les flots qui reflètent le pressentiment de l'aurore, émerveille mieux notre regard que tous les *Embarquements* et *Débarquements* royaux où l'or glauque de la mer devient le miroir fastueux des palais de marbre. Il nous plaît de reconnaître la barque des pêcheurs matinaux ou

l'ancien trois-mâts, avant leur transfiguration dans le cortège pompeux d'une Cléopâtre. Une silhouette de chèvre ou de berger nous chante, sous la feuillée vague, une mélodie plus persuasive que toutes les ordonnances les plus apprêtées des églogues divines. Avec la candeur de leur technique et la magie de leur clair-obscur, les dessins de Claude mettent le paysagiste tout près de Ruysdael et de Rembrandt dans notre gratitude émue. Le paysage peint par Claude est inférieur à l'âme du *Diogène*, à l'art du Poussin ; mais ses dessins vibrants et quelques-unes de ses petites eaux-fortes sont incomparables. Poussin, philosophe et *styliste*, n'a jamais connu cette naïveté, cette science naïve en présence de la réalité qu'il voyait sublime.

Malgré la solennité bolonaise et sous la lumière antique, ce Lorrain italianisé n'hésite jamais à noter des riens, d'humbles points de vue, des coins rustiques dont il n'oserait faire un *tableau*. Cet inventeur docile de sites compliqués a connu la nature chez elle ; et des voyageurs-artistes, épris de la splendeur méridionale, ont retrouvé, dans ses perspectives d'azur et d'or, tel petit pont baigné de jour... En dessinant, l'exilé volontaire se rapproche moins de l'*idéalisme* grandiose d'un Titien que du *naturisme* minutieux d'un Albert Dürer ; entre les deux directions suivies par le paysage français, son instinct de poète du Nord dépaysé retrouve inconsciemment le sentier perdu depuis Fouquet jusqu'à Millet.

Claude a-t-il peint d'après nature ? Aucun de ses grands tableaux, dans tous les cas ! Et pas une de ses études peintes, auxquelles il tenait si fort, ne nous est parvenue... Mais il a longtemps et beaucoup dessiné d'après nature; et ses dessins à la plume ou lavés de sépia sont de véritables tableaux.

Autre problème accidentel, car les problèmes croissent

à plaisir entre les ruines de ce passé tellement différent de notre présent! Parmi les influences qu'un génie même reçoit du temps ou de l'espace, quelle est la part de l'Italie réelle dans les rêves *arcadiens* de Claude? Ce que nos yeux prennent pour des rêves était peut-être, au temps de Claude, beaucoup plus exact et plus vrai qu'aujourd'hui. La campagne de Rome a dû changer, comme la Ville Éternelle, et l'Italie comme la France, au cours de trois siècles d'histoire et de révolutions; car la nature change, surtout près des villes : oui, la Hollande commerçante a changé depuis son Ruysdael, et l'Italie pontificale depuis notre Claude! La nature italienne a été beaucoup mieux *vue* et d'abord observée par ces inventeurs de paysages que nous ne l'imaginons communément. La nature propose et l'artiste dispose. Et les dessins d'après nature de Claude, si poétiquement vrais, sont là pour nous guider dans ce labyrinthe où l'évolution de l'esthétique a pour auxiliaire imprévu le renouvellement des choses.

Au Louvre, au *British Museum* de Londres, hélas! mieux pourvu que notre Louvre, à l'Albertine de Vienne, aux Offices de Florence, allons regarder longuement ces dessins-là pour apprendre, avec le secours des comparaisons suggestives, comment un paysagiste du grand siècle passe de l'*étude* sur le vif au paysage composé dans l'atelier. Ne confondons jamais ces *dessins d'après nature* avec les rêves du *Livre de Vérité !*

Nos yeux se délectent de ces gauches figures, de ces animaux estompés dans les feuillages, de ces petites chèvres à peine indiquées, qui scandalisaient John Ruskin, de ces fleurs presque japonaises, de ces harmonies au trait mince d'abord (*la Forteresse de Tivoli*, par exemple, tel profil de *Saint-Pierre de Rome* ou de la morne campagne, aperçue de la *Crescenza*), puis, de jour

CLAUDE LORRAIN

Paysage.

(Gravure de Richard Earlom)

[illegible] entre les [illegible] de ce [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] de [illegible] de l'espace, quelle est la part de l'Italie [illegible] les [illegible] de Claude [illegible] [illegible] était peut-être, au temps de Claude, beaucoup plus [illegible] et plus [illegible] [illegible]. La campagne de Rome a dû changer, comme la Ville Éternelle, et l'Italie comme la France, au cours de [illegible] siècles d'histoire et de révolutions ; mais la nature change [illegible] que les villes : oui, la Hollande [illegible] a changé depuis son Ruysdael, et l'Italie [illegible] depuis notre Claude ! La nature italienne a été beaucoup [illegible] par ses [illegible] de paysages que nous [illegible] [illegible]. La nature [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] de Claude, [illegible] pour nous [illegible] [illegible] de l'[illegible] [illegible] des [illegible]

Au Louvre, [illegible] [illegible] assez pourvu que [illegible], à l'Albertina de Vienne, aux Offices de Florence, [illegible] pour apprendre [illegible] suggestives, comment ce paysagiste du grand [illegible] de l'[illegible] par le [illegible] au paysage composé dans [illegible]. Il [illegible] jamais ses dessins d'après nature avec les [illegible] du *Livre de Vérité* [1].

Nos yeux se [illegible] de ces [illegible] figures, de ces [illegible] dans les feuillages, de ces petites [illegible] peine indiquées, qui [illegible], de ces [illegible] presque japonaises, de ces [illegible] d'abord les *Environs de Tivoli* [illegible] de *Saint-Pierre de Rome* [illegible] de la *Crescenza*), puis de [illegible]


fecit Roma

en jour, animées, ombrées, colorées par la seule divination de ce que nous appelons aujourd'hui les *valeurs*. Ces dessins de Claude, groupes de pins, troupeaux à l'abreuvoir, frondaisons reconnaissables au bord d'une onde pure, rives boisées du Tibre, cet *Arc de Titus*, si largement aquarellé, ces ramures, ces horizons, ces eaux vives nous parlent de l'Italie réelle et de notre âme éprise de vibrante véracité. Toute *composition* nous devient glaciale auprès d'elles.

Les dessins de Claude sont, à nos yeux, les chefs-d'œuvre de Claude et le plus pur testament d'un paysagiste de race, réprimé par les conventions de son temps. Là, son âme passive d'*instinctif* a pris sa revanche, elle s'est affranchie d'un art caduc en n'obéissant plus qu'à la nature éternelle. Et ce n'est pas seulement le goût de la *vérité* que ces « feuilles volantes de son génie » réveillent dans nos yeux inquiets, mais le sentiment du *style* dont notre naturalisme avoue le tardif regret ! L'idéale bonhomie de ces vagues dessins nous souffle la meilleure définition de cet indéfinissable mot : le style ; ces traits prime-sautiers nous disent simplement : l'Idéal, c'est le Réel vu par l'amour. Le sentiment l'emporte ; et Poussin, dessinateur, n'est plus sans rival. Au demeurant, Poussin, peintre, n'a jamais engagé la lutte avec le soleil de Claude.



Le soleil de Claude : son plus beau titre de gloire ! Et c'est par lui que nous terminerons. Le soleil est le vrai *sujet* de son œuvre, invisible ou présent. Aussi loin de Versailles que de Haarlem, et longtemps avant Versailles

où l'art « opprimera » la nature, c'est le dieu perpétuellement adoré sans flatterie servile, sans allusion de cour au Roi-Soleil qui, d'ailleurs, ne brille pas encore... Le ciel s'illumine, ce ciel, inconnu de l'art ancien, que l'évolution du paysage a répandu sur l'art moderne. Dans le ciel éclairci, le soleil survient. De là, cet art vraiment *nouveau*, celui-ci, que d'Argenville, au XVIIIe siècle, appellera « la dégradation des lointains », que le bon Sandrart appelle, en *peintre*, l'art de *rompre* ses tons et de modifier ses couleurs suivant la distance ou l'orientation des objets.

Là encore, faut-il apercevoir une influence de l'entourage, une transfiguration de ce *clair-obscur* ambitionné par les Bolonais issus du Caravage, et que l'allemand Elzheimer, mort à Rome en 1620, avait introduit déjà dans ses *Effets de nuit*, où la lune verse naïvement sur un rouge brasier sa pâle flamme ? En tous cas, le soleil, deviné dans les brouillards par Rubens, est éminemment l'apport du Lorrain dans l'art. Dédaigné par les Anciens, entrevu par les Primitifs, relégué dans les *fonds* par les maîtres-figuristes de la Renaissance, émancipé soudain par les coloristes de Venise et par les décadents de Bologne, l'art du paysage est redevable au Lorrain de ce rayon méridional, que son froid devancier flamand, Paul Bril, ne soupçonnait guère, que son vaporeux héritier français, Corot, prolongera plus tard : avec lui, c'est le jour qui se lève ; sans lui, la palette champêtre restait dénuée d'âme et chargée d'ombre. Un coloriste s'est évadé de la prison bolonaise et laisse harmonieusement une trace lumineuse dont un reflet s'est perpétué jusqu'à nous.

Son influence est d'accord avec son génie novateur et le confirme : dans l'évolution du paysage, notre Claude déplaira d'instinct à toute la gent académique qui ne

jure que par Poussin (naturellement sans le comprendre), et qui l'accuse, avec le froid Valenciennes, en l'an VIII, d'avoir trop délaissé les mythologies bocagères pour sacrifier au « genre », c'est-à-dire à la vérité qui s'introduit déjà dans le *paysage historique*, dès le début du XIX[e] siècle. Claude appellera tous les indépendants, tous les vrais paysagistes qui « devinrent promptement ses imitateurs », au dire de Sandrart, c'est-à-dire les Hollandais italianisés, champêtres comme lui, ravis de mettre un peu de soleil dans leurs pastorales aux bords heureux du Teverone. Sans autorité sous le règne pompeux de Le Brun, Claude influence seulement les Patel, le père et le fils, souvent confondus; Claude, aux siècles suivants, inspirera Joseph Vernet, qui nous achemine classiquement à notre divin Corot : la « ligne d'Italie » n'est pas perdue, dans l'air transparent. Et rappelons-nous ce que dit curieusement Sandrart de la méthode de Claude, des tons vite mélangés d'après nature, sous le ciel changeant du crépuscule, et qu'il rapporte en hâte à l'atelier: n'est-ce pas l'embryon des notations écrites ou chiffrées de ses successeurs, Vernet et Corot ? L'innovation même a sa tradition.

Corot garde librement le souvenir de Claude; même religion chez nos romantiques, chez Théodore Rousseau qui méditait un *Liber Veritatis*, chez le vieux Jules Dupré qui ne prononçait le nom de Claude qu'avec mystère, chez M. Ziem, à Venise, et chez nos orientalistes, modernes adorateurs du Soleil, chez un Lyonnais mort sans gloire, Auguste Ravier, l'admirateur de Corot, le peintre de ciels, l'aquarelliste original et discret qui concilia dans un rayon Claude et Turner. L'anglais William Turner : le voilà, le véritable héritier de notre Lorrain ! N'a-t-il pas ordonné, par testament, que sa *Fondation de Carthage* avoisinât pour toujours le soleil de Claude ? Orgueil ou

modestie, qui le saura ? Turner, héritier de Claude, est l'ancêtre de l'impressionnisme ; et désormais, après trop d'impressionnisme, aujourd'hui même, à nos Salons, un crépuscule virgilien de M. René Ménard n'est-il pas plus proche parent d'un Claude Gellée que d'un Claude Monet ? Le subtil *interviewer* des *Maîtres d'autrefois*, Eugène Fromentin, n'a donc pas évité l'erreur quand il affirmait que l'art de Claude était platoniquement admiré « comme l'art d'*Esther* ou de *Bérénice* ». Tout vient et passe... et revient ! Ce qui ne meurt pas, c'est la conviction ; et c'est pourquoi nous devons aimer notre Claude en vénérant Poussin.

Très français par le sentiment, même quand ils oublient la petite fumée villageoise dont le poète angevin n'a pu bannir la nostalgie sur les bords imposants du Tibre, ils innovent tous deux, l'un par la ligne souveraine, l'autre, par une atmosphère enchanteresse : chez le père de l'école française, le ciel resté morose accuse le beau dédain du peintre d'histoire à l'endroit des caprices de l'heure ; chez le prince des paysagistes, le style tourne au poncif sur les premiers plans, mais la splendeur divinise les fonds. Poussin donne l'illusion de la lumière à force de grandeur ; Claude parvient au style à force de lumière. L'aîné se révèle un sage ; il pourrait dire avec le stoïcien d'une tragédie cornélienne :

« Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis ! »

Son paysage est le portique des philosophes. Le plus jeune n'est qu'un peintre ; son art dévoile un émoi divinatoire et le bonheur de l'instinct. L'école s'est réclamée du théoricien ; mais le paysage, « victoire de l'art moderne », s'est inspiré du poète. Poussin, c'est une pensée ; Claude, c'est un regard. A la brève magie des crépuscules, ce

regard a demandé des beautés nouvelles ; il a découvert, dans leurs harmonies, des horizons nouveaux. Vus par ce regard de peintre, les matins et les soirs rajeunissent les vieux sujets avant de les absorber; et le ciel approfondit prématurémeut la toile. Héroïque et plus souvent pastoral, le cadre conventionnel du paysage s'ouvre sur des couchants d'or ou des lumières d'aube comme une fenêtre enchantée... L'œuvre exceptionnelle et toujours méconnue du Lorrain donne, en dernière analyse, auprès de l'austère Poussin, la mélodieuse impression d'un chef-d'œuvre de sensibilité dans un siècle de raisonnement. Et puisque la peinture matérielle, mais essentiellement suggestive, contient un au-delà qui la dépasse, n'est-ce pas un des miracles de l'Art qu'un pauvre ignorant nous suggère le pur génie, presque athénien, donc idéalement français, d'un Racine ?

LE PAYSAGE FRANÇAIS

A LA FIN DU XVII[e] SIÈCLE[1]

WATTEAU

Médiocre action de Claude Lorrain sur ses successeurs ; l'influence considérable et désastreuse de Poussin. — Les principes théoriques du paysage et leur importance excessive : le paysage héroïque et le paysage pastoral. — Transformation de l'Ecole ; premiers essais ; Jean Forest. — Importance de l'influence flamande ; Van der Meulen. — L'œuvre de Van der Meulen et ses contemporains. — Le paysage transformé ; le paysage réaliste : François Desportes ; Watteau. — Interprétation par Watteau du paysage réaliste.

Dans les chapitres qui précèdent, sauf Poussin et Claude Lorrain — deux génies exceptionnels et qui tous deux ont vécu hors de France — pas un seul paysagiste proprement dit n'a été étudié. Sans empiéter sur les leçons qui suivront nous pouvons dire que jusqu'au xix[e] siècle on ne rencontrera pas en France de très grands paysagistes de tempérament. C'est le xix[e] siècle qui donnera au paysage la place qu'il occupe encore dans l'art. Pour les hommes des xvii[e] et xviii[e] siècles, la nature est surtout un accessoire, et Roger de Piles, malgré son autorité, prônera en vain le paysage, affirmera en

1. Ce chapitre a été écrit par M. Pierre Marcel.

vain sa noblesse et sa supériorité sur les autres genres.

Cela ne veut pas dire qu'après Poussin et Lorrain le paysage et les paysagistes disparaissent complètement de France ; mais ces deux maîtres ne provoquent pas le grand mouvement, la floraison de talents qu'on était en droit d'attendre. Cela tient à des raisons étrangères à l'art : à la discipline académique, à la hiérarchie établie arbitrairement entre les différents sujets. Un seul genre compte pour les contemporains de Le Brun : le genre historique ; tous les autres sont inférieurs. Ceci se traduit dans la pratique. A l'Académie de Peinture, si l'on reçoit des portraitistes, des paysagistes, des peintres de manière — nous dirions des peintres de genre — les peintres d'histoire seuls parviennent aux grades et aux honneurs ; seuls, ils obtiennent la protection du roi, les pensions, les logements au Louvre, les lettres de noblesse ; seuls, ils peuvent aspirer au titre de Premier Peintre. Comment, dans ces conditions, un artiste capable de brosser un grand sujet, même médiocre, ne tenterait-il pas la fortune de peintre d'histoire, fût-il paysagiste de tempérament ?

Aussi aurons-nous tôt fait de nommer les paysagistes proprement dits. Patel le fils, Étienne Allegrain, et un peu plus tard son fils Gabriel, Francisque Millet, Spheyman, Cossiau, voilà les seuls artistes de quelque importance — et d'une importance relative — qui se consacrent au paysage vers 1675.

Un seul, parmi ces hommes demande quelques enseignements au Lorrain : c'est Pierre Patel. Comme Claude, Patel aime vraiment la nature, et à plusieurs reprises, il ose — grande audace — la représenter comme il la voit. On retrouve au Musée du Louvre quelques études de sa main qui n'avaient sans doute pas beaucoup de sens et certainement aucun attrait pour les contemporains

parce qu'elles n'étaient pas *composées*, parce qu'on n'y rencontrait ni les ruines, ni les personnages traditionnels, et qui nous émeuvent cependant, parce que l'artiste a tout simplement rendu le charme et l'harmonie d'un coin de nature qu'il a vu et qu'il a aimé. Nous ne discuterons pas ici la question de l'attribution à Patel le père ou à Patel le fils des tableaux signés seulement Patel, mais je crois qu'il faudrait rendre au fils — le Patel dont nous parlons — une bonne partie des œuvres que Mariette attribuait au père.

Les autres paysagistes de la deuxième moitié du XVIIe siècle connaissent très mal Claude qui vit jusqu'en 1682 cependant, et ne lui demandent rien. Le Lorrain s'est intéressé à des choses qui leur importent peu. Quand Sandrart — c'est lui-même qui le raconte — s'en allait aux champs avec Claude, pour étudier la nature, son compagnon lui faisait remarquer comme aurait fait un physicien, les causes de la mobilité des paysages selon les heures. Bien qu'il semble uniquement intéressé par la composition habilement cadencée de ses tableaux, ce qui le préoccupe surtout c'est ce qui nous préoccupe nous-mêmes dans le paysage : les valeurs, la lumière, la qualité de l'éclairage. Les contemporains auraient pu lui emprunter au moins l'harmonieux arrangement, l'heureux balancement de ses compositions ; mais cet art de composer, ils le trouvaient chez Poussin, débarrassé du souci de la nature, de la réalité qui les importunait.

A Lorrain les artistes auraient encore pu demander des leçons de marine. La marine, au contraire, disparaît de l'art français, à cette époque, pour un temps relativement long. A peine peut-on citer en France, du vivant de Le Brun, un mariniste hollandais, Jean Charles Donat Van Beecq d'Amsterdam, admis à l'Académie en 1681, mais dont la réputation n'a jamais été bien éclatante.

ETIENNE ALLEGRAIN

Paysage

(Musée de Dijon)

[illegible]

Les autres paysagistes de la deuxième moitié du [illegible]

[illegible]

A Lorrain les artistes auraient encore pu demander [illegible]



Les Français ne peignent plus qu'une mer de fantaisie, un océan de théâtre : celui que Largillière va représenter derrière le *Portrait de la Duclos* (au musée de Chantilly) par exemple. Jouvenet lui-même, le consciencieux Jouvenet, quand il fait le voyage de Dieppe pour étudier sur le vif les Pêcheurs de cette *Pêche miraculeuse* qui est au Louvre, oublie de regarder la mer. Il la représente maladroitement dans son tableau et la dissimule autant qu'il peut. Avant Joseph Vernet, c'est-à-dire avant la deuxième moitié du XVIIIe siècle, il n'y aura qu'un seul mariniste de quelque valeur en France : Adrien Manglard, mais il est très postérieur au temps dont nous parlons, et, comme Claude, il passe en Italie la plus grande partie de sa carrière. On discerne mal les raisons de cette disparition de la marine au milieu même du siècle de Louis XIV. Logiquement dans un temps où l'art, étroitement soumis au pouvoir, traduit avant tout ses préoccupations la marine aurait dû se développer, puisque la flotte de France tenait une place de plus en plus importante sur les mers.

Si Claude Lorrain n'est pas pour ses successeurs un modèle très suivi, Nicolas Poussin, au contraire, est le maître suprême. Sauf Patel, tous les paysagistes vers 1675 sont ses imitateurs. Ce qui est grave, c'est qu'ils sont exclusivement ses imitateurs. L'art du Poussin malheureusement, tout cérébral, tout personnel était inimitable. L'artiste a recréé la nature au gré de son génie et nous savons qu'à supprimer l'inspiration qui unit les éléments disparates de ses tableaux ceux-ci ne seraient plus que d'assez pauvres œuvres artificielles.

Pour ses successeurs, tout le monde peut peindre un paysage, à condition de connaître un certain nombre de principes, d'appliquer quelques lois, de comprendre des termes techniques. Leur pédagogie comporte deux

styles : le style héroïque et le style champêtre ou pastoral. Le style héroïque, et nous empruntons ici le texte de Roger de Piles, qui, dans son *Cours de peinture par principes* a formulé ces règles avec une grande précision, le style héroïque met en scène tous les éléments nobles de la nature. « Les fabriques n'y sont que temples, que pyramides, que sépultures antiques, qu'autels consacrés aux divinités, que maisons de plaisance d'une régulière architecture, et, si la nature n'y est pas exprimée comme le hasard nous la fait voir tous les jours, elle y est du moins représentée comme on s'imagine qu'elle devrait être. » Le style pastoral est aussi factice. « Les sites, dit encore de Piles, y souffrent toutes sortes de variétés. Ils sont quelquefois assez étendus pour attirer les troupeaux des bergers et quelquefois assez sévères pour servir de retraites aux solitaires et de sûreté aux bêtes sauvages. » Les paysagistes emploient tout un jargon technique où des mots qui n'ont qu'un sens assez vague pour nous prennent une valeur précise : accident, site, par exemple. Et de Piles, plus avisé souvent, mais qui résume seulement les erreurs de ses contemporains dès qu'il parle du paysage, explique minutieusement aux jeunes peintres de son temps, comment on représente un arbre, un terrain, un rocher, une feuille, comme si un arbre, un terrain, un rocher, une feuille pouvaient être représentés deux fois de la même manière.

Héroïque ou pastoral, le paysage relève du genre historique. Une scène s'y déroule toujours dont les personnages sont choisis parmi les figures traditionnelles de la grande peinture. Des cavaliers allant au combat, des divinités mythologiques, des solitaires, des Madeleines repentantes, des fuites en Egypte, illustrent les sites héroïques ; des bergers, des chevriers, fils dégénérés des bergers d'Arcadie animent la nature pastorale.

Le style héroïque occupe naturellement dans la hiérarchie des genres un rang plus élevé que le style pastoral. Il met en scène des héros et des divinités : cela suffit pour qu'il soit plus noble. Cependant, après Poussin, il séduit moins d'artistes que le style pastoral. Cela s'explique. Pour peu qu'il sache imaginer et composer une scène historique, un artiste la développera toujours aux dépens du fonds afin d'entrer à l'Académie avec le titre de peintre d'histoire, le seul qui le conduise aux grades.

En réalité, la partie la plus importante de la production du paysage n'est constituée ni par le paysage héroïque, ni par le paysage pastoral traités pour eux-mêmes, mais par les fonds de tableaux d'histoire. Ils sont assez médiocres le plus souvent, toujours composés des mêmes éléments, de monuments ou de détails empruntés à Rome ou à la campagne romaine, selon la formule de Poussin dans ses tableaux d'histoire. Poussin, par exemple, avait peint *Orphée et Eurydice* au bord du Tibre, près du pont et du château Saint-Ange ; la pyramide de Sextius se dressait dans un coin du *Jeune Pyrrhus sauvé ;* les architectures des *Aveugles de Jéricho*, d'*Esther*, de *Rébecca* de bien d'autres œuvres encore étaient empruntées aux monuments romains. Le Brun reprit exactement les fonds de Poussin. Dans l'*Entrée du Christ à Jérusalem* par exemple, vous retrouverez les palais à double, à triple galerie, les portiques, la pyramide de Sextius. Tous les contemporains devaient suivre ce double exemple et chercher en Italie les fonds de leurs tableaux d'histoire. Derrière son *Ptolémée Philadelphe rendant la liberté aux Juifs* (Louvre) par exemple, Noël Coypel accumule, serrés, pressés les uns contre les autres, tous les monuments romains qui peuvent matériellement tenir dans sa toile : le palais de Venise, la pyramide de Sextius, l'obélisque de la place Saint-Pierre, le Panthéon d'Agrippa,

le Colisée. Et dans le tableau de son fils, Antoine Coypel, *Moïse sauvé des eaux* au Louvre, vous retrouverez encore, au bout d'un pont, le Panthéon d'Agrippa, à peine transformé.

C'est donc par l'intermédiaire de Le Brun lui-même que les fonds de Poussin se sont imposés à toute l'Ecole. Le Brun avait gardé à son maître une admiration profonde et s'était longtemps inspiré directement de ses œuvres. Mais si Poussin — qui a passé en Italie sa vie entière — fait œuvre de paysagiste sincère en représentant toujours des sites romains, les peintres de la seconde moitié du siècle qui l'imitent suivent maladroitement une tradition morte.



La descendance de Poussin disparaît très vite. Composée seulement de médiocres imitateurs, de copistes inintelligents et trop consciencieux, elle ne pouvait durer longtemps. L'Ecole cependant ne va pas mourir ; elle va seulement puiser son inspiration à d'autres sources et le paysage reparaîtra, plus vivant que jamais.

Les artistes ne trouvèrent pas du premier coup la voie qu'il fallait suivre. On note bien des essais infructueux, bien des tentatives vaines que nous ne pouvons indiquer faute de place mais qu'on suit très aisément à travers l'histoire des hommes et des œuvres de ce temps.

La plus curieuse, la plus hardie de ces tentatives, fut celle de Jean Forest. Forest mérita la réputation d'un original accompli. Il refusa toujours de s'astreindre au protocole officiel auquel se soumettaient de très bonne

grâce ses confrères. Au lieu de porter comme les autres peintres, pourpoint brodé, épée au flanc, perruque bouclée, il s'habillait toujours d'un costume singulier, longue houppelande, et bonnet bizarre. Largillière, son gendre, l'a peint en cet équipage dansun beau portrait conservé au musée de Lille. Tandis que tous ses contemporains recherchaient âprement les commandes royales, Forest refusa de travailler pour Louis XIV. Il perdit des années entières à de longues expériences sur la stabilité des couleurs. Il professa aussi, dit-on, des doctrines démocratiques, mais nous ne savons en quoi elles consistaient. C'était, d'ailleurs, d'après ses contemporains, un aimable causeur, et un bel esprit. Il tenait salon, et ses confrères et les critiques s'entretenaient volontiers avec lui.

Forest aimait la nature. Par tempérament, par vocation, il était paysagiste. Un de ses biographes rapporte qu'au retour du voyage traditionnel d'Italie, il s'arrêta longtemps en Provence et en Franche-Comté pour peindre des paysages *sur le vif*. Retenons l'indication : on n'en retrouverait l'équivalent dans la biographie d'aucun peintre contemporain. Elle prouve que l'artiste — né quelques années plus tard —, eût été un paysagiste complet, selon notre conception réaliste du paysage.

L'effort de Jean Forest est double. L'artiste d'abord compose tous ses tableaux de fragments des paysages qu'il a croqués sur le vif. Je n'entends pas par là qu'il ne peint que des paysages réels, mais que les éléments de ses œuvres, au lieu d'être exécutés selon la tradition, étaient pris sur nature. En second lieu, aux tonalités ternes et veules de ses contemporains et de ses prédécesseurs, Forest s'efforce de substituer une palette plus franche, plus variée, plus claire. En Italie, dit un biographe, ce ne sont ni les Florentins, ni les Bolonais,

ce sont les Vénitiens, c'est Giorgione, c'est Titien qui l'ont séduit.

Voilà vraiment, dans le paysage, des éléments nouveaux, des éléments inconnus aux médiocres imitateurs de Poussin : le sentiment de la nature et le coloris. Cependant Forest ne parvient pas à émanciper l'Ecole ; il ne peut même pas s'émanciper complètement lui-même parce qu'il ne sait pas se débarrasser des théories traditionnelles. Il croit encore nécessaire de choisir entre le paysage historique et le paysage pastoral. Comme il a du talent il choisit naturellement le paysage héroïque. Ses campagnes servent toujours de retraites à des solitaires, à des Madeleines repentantes. Cette erreur a de graves conséquences. Malgré sa réputation personnelle auprès de ses contemporains, Forest ne forme guère qu'un élève, Charles Hérault. Encore n'avons-nous sur ce point que le seul témoignage de Mariette : « On estime assez les paysages de Charles Hérault, imitateur de la manière de Forest. » Il ne nous reste aucune œuvre authentique d'Hérault.

Nous en avons très peu de Forest lui-même, et, le plus souvent, nous ne pouvons plus les juger. J'ai dit que Forest avait passé des années à faire des recherches sur la stabilité des couleurs. Le grand résultat de ses expériences fut de faire tourner au noir la plupart de ses tableaux. Aussi n'avons-nous pour nous guider que quelques œuvres par hasard mieux conservées, quelques dessins intéressants, et, surtout, le témoignage des contemporains qui nous assurent que Forest fut un coloriste excellent.



Puisque l'effort de Forest resta stérile d'où vint le salut pour le paysage? Comme pour les autres genres il vint de Flandre. La peinture française qui, tout le long du XVIIe siècle s'était inspirée de l'Italie, abandonna ce modèle à la fin du siècle pour chercher en Flandre une inspiration nouvelle. Mais les paysagistes regardèrent un peu plus tôt vers le Nord.

Ce fut Le Brun lui-même, avec l'aide de Colbert, — les défenseurs officiels de l'italianisme, — qui favorisèrent, mieux encore, qui imposèrent en France cette conception nouvelle du paysage, mortelle pour la formule traditionnelle. Ils le firent inconsciemment, c'est probable ; mais complètement.

Depuis longtemps, depuis la création de l'Académie, en 1648, et même, si l'on voulait remonter plus haut, depuis le XVIe siècle, des paysagistes flamands venaient travailler chez nous. Ils traversaient la France pour aller en Italie, comme tous les artistes et, séduits par la vie facile qu'ils trouvaient chez nous, par les commandes abondantes offrait, ils s'installaient à Paris, ou dans les provinces, y vivaient toute leur vie, y faisaient souche. Assez pauvres peintres généralement, lis n'imposaient pas leur manière, c'est-à-dire le paysage simple, vrai, pris sur nature ; bien mieux ils la perdaient souvent eux-mèmes : ils s'italianisaient comme nos peintres. S'ils avaient été seuls à prôner en France le paysage réaliste à la place du paysage factice, je ne dis pas qu'ils ne seraient pas parvenus à le faire admettre, mais ils n'auraient triomphé qu'au bout d'un temps beaucoup plus long.

Le Brun fit venir Van der Meulen en France, il le patronna, lui acquit la protection de Louis XIV et de Colbert : cela suffit pour que le paysage français se transformât et prît un essor nouveau. Van der Meulen était déjà célèbre en Flandre quand il vint en France, séduit par une pension honorable, un logement aux Gobelins, un titre officiel et des commandes abondantes. Il ne fut pas mandé comme paysagiste, mais comme peintre de batailles. S'il représenta des châteaux royaux et leurs parcs, des promenades, des chasses, ce sont les batailles en effet qui forment le fond de son œuvre en France.

On sait comment sont composées ces batailles; elles ne manquent ni à Versailles, ni au Louvre, ni dans les galeries de province : peu de musées qui n'en possèdent. Van der Meulen était un fécond producteur et comme il travailla à peu près exclusivement pour le roi, presque toutes ses œuvres ont été conservées. Le plus souvent il représente des investissements de villes. Au fond se dessine la vue cavalière de la cité. Au premier plan sur un tertre, un groupe de cavaliers donne l'échelle. Entre ces deux plans extrêmes s'étend une plaine, la plaine qui entoure réellement la cité représentée, et dans cette plaine, des partis de cavalerie et d'infanterie vus à vol d'oiseau, évoluent.

Dans ces œuvres la « bataille » elle-même est intéressante avec ses curieux groupements d'hommes et de chevaux admirablement dessinés, avec son exactitude stratégique irréprochable, dit-on ; mais le paysage est plus important encore. Van der Meulen ne peignait pas un fonds de ville, pas un champ de bataille, sans les avoir croqués sur le terrain. Il passa une bonne partie de sa vie à visiter les sites qu'il allait peindre pour le roi. Nous savons tous les voyages qu'il entreprit pour le compte de Louis XIV par un document authentique, un rapport

autographe ou il énumère tous les pays qu'il a visités. Cette pièce est trop longue pour trouver place ici ; vous la trouverez dans l'*Inventaire des tableaux du roi de Bailly*, édité par M. Engerand. Les curieuses indications qu'elle donne sont confirmées par la remarquable série de croquis sur nature que l'artiste exécuta dans ses voyages et que, par une heureuse fortune, nous avons conservée à la manufacture des Gobelins.

Van der Meulen ne croit donc pas nécessaire de tourmenter, de démembrer la nature pour la peindre. Il ne la représente pas « telle qu'elle devrait être », comme disait de Piles, mais telle qu'elle est. Comme c'était un artiste très délicat, et un coloriste de premier ordre, il s'efforça de rendre l'infinie variété des saisons et des heures, les colorations chaudes des campagnes du Nord sous un ciel gris : et souvent il y réussit. Il observa la perspective aérienne — qui y songeait avant lui? — et sur trois pouces de toile il déroula des plaines à perte de vue, donnant leur valeur aux lointains, noyant les horizons sous de délicates brumes bleutées.

De même qu'à la mort de Poussin la décadence du paysage est provoquée par des causes qui n'ont aucun caractère artistique, par des questions de hiérarchie, de même, sa renaissance, quelques années plus tard est due à des raisons étrangères à l'art. Elle tient presque uniquement à la volonté du roi de faire illustrer ses conquêtes et à la nécessité d'aller chercher en Flandre un artiste capable de remplir ce dessein.

Van der Meulen fit quelques élèves directs : Sauveur le Comte, Jean Baptiste Martin des Batailles surtout, mais bientôt l'école entière s'inspira de lui. Dans l'œuvre d'un des derniers italianisants, d'un des Allegrain on note des paysages « réalistes », des parcs royaux peints pour Louis XIV et qu'on croirait d'abord sortis du

pinceau de Van der Meulen. Nous n'énumérerons pas tous les artistes qui donnent dans le goût nouveau. Un de ceux qui caractérisent le mieux cette période de transition est Jean Cotelle. Il n'eut pas le courage de se transformer complètement. Ses paysages sont empruntés aux parcs royaux, mais, dernière concession à la tradition qui meurt, il les anime de divinités mythologiques. La longue série de ses *Vues de Versailles*, si exactes, si curieuses comme vues topographiques, malgré les mythologies inattendues qui les décorent est conservée au Musée de Versailles. Voici comment ces singulières compositions sont décrites dans l'*Inventaire des tableaux du roi de Bailly*; je prends les exemples au hasard : « Le *Parterre et le Palais de Trianon ;* sur le devant on voit Flore endormie sur un lit, accompagnée de ses nymphes » ou « L'*entrée du labyrinthe du jardin de Versailles* où l'on découvre des nymphes et des amours qui prennent des oiseaux au filet. »

Sauf les disciples directs de Van der Meulen, Sauveur le Comte et Jean Baptiste Martin, pas un peintre, peut-être, parmi tous ceux qui s'inspirent de lui, qui se modèle exactement sur lui. Cela est fort heureux. Si l'école avait aveuglément suivi Van der Meulen, l'abandon du poussinisme n'eût été d'aucun profit. A quoi bon substituer une formule à une autre formule ? On retient seulement que Van der Meulen a peint sur nature, qu'il a trouvé des combinaisons de couleurs infiniment plus variées, plus délicates, plus fines, plus vraies aussi que celles auxquelles on était astreint jusqu'à lui. Chacun s'abandonne à son tempérament et le sentiment de la nature, qui ne reparaîtra pas avant Rousseau dans les œuvres littéraires retrouve dès lors sa place dans l'art.

Si l'influence flamande put s'exercer si facilement et

ANTOINE WATTEAU

La Perspective.

(Gravure de Crépy).

[illegible] dans le goût [illegible] par le [illegible] de Versailles [illegible] au Musée de Versailles. Voici comment ces [illegible] que les Cuyp [illegible] Van der Meulen [illegible] que Van der Meulen [illegible] par nature qu'il [illegible] plus [illegible] pas [illegible]

[illegible]



si complètement c'est que le paysage « réaliste » n'avait jamais complètement disparu de France, même au plus mauvais temps de l'italianisme, même au temps de la plus grande gloire du Poussin. On le retrouverait alors chez les artistes de province, ou, à Paris même chez les peintres de la maîtrise qui tout le long du XVIIe siècle représentent, pour de petits bourgeois le plus souvent avec une grande sincérité, des paysages familiers, des vues de Paris par exemple. Sans doute la plupart de leurs œuvres n'ont pas une grande valeur artistique ; mais elles existent, et il faut les signaler au moment où le paysage « réaliste » commence à rentrer en grâce à l'Académie. Oudry, au début du XVIIIe siècle, ne dédaignera pas de peindre des vues de Paris (il en existe de sa main au musée Carnavalet), et on se souvient qu'Oudry reçut ses premières leçons de son père et de ses frères qui appartenaient à la corporation. Il fut, lui-même, reçu maître, avant d'entrer à l'Académie.

Un homme à l'extrême fin du XVIIe siècle représente le paysage rajeuni, transformé, c'est François Desportes. Fils d'un fermier de Champagne, n'ayant, de famille, aucune attache académique, élevé par le Flamand Nicasius, disciple de Snyders, Desportes peindra le paysage selon une formule que nous suivons encore. Il n'aura d'autres modèles que les sites familiers de l'Ile-de-France, et toujours il les représentera d'après nature. Son biographe — son neveu — nous raconte que lorsqu'il allait aux champs, il portait « ses pinceaux et sa palette toute chargée dans des boîtes de fer blanc, il avait une canne avec un bout d'acier long et pointu pour la tenir ferme dans le terrain, et, dans la pomme d'acier qui s'ouvrait, s'emboîtait à vis un petit chassis du même métal auquel il attachait le porte-feuille et le papier. Il n'allait pas à la campagne chez ses amis sans emporter

ce léger bagage ». C'est l'équipage de nos paysagistes contemporains. De ses excursions Desportes rapportait de curieux croquis à l'huile sur papier. Par une heureuse fortune nous avons conservé le plus grand nombre de ces croquis ; l'administration des Bâtiments les acheta au neveu de l'artiste au XVIII[e] siècle et les envoya à la manufacture de Sèvres où ils sont encore conservés.

Ces paysages familiers de la banlieue, rapidement brossés, mais exacts, chauds et vivants nous charment après la longue série des paysages composés au XVII[e] siècle et nous retrouvons dans toute les œuvres du Maître, dans ses tableaux d'animaux exécutés pour le roi, derrière ses portraits comme le portrait de chasseur du Louvre, les paysages colorés, les lointains lumineux, l'atmosphère transparente, les lignes doucement infléchies, les prairies fleuries, les bosquets d'un vert profond de ses esquisses. Watteau va entrer en scène. Retenons seulement qu'avant 1706, c'est-à-dire avant son arrivée à Paris, l'école française si longtemps éloignée du paysage réaliste a abandonné toutes les vieilles formules, toutes les théories surannées pour se mettre simplement, naïvement à l'école de la nature.

Le plus grand nombre des romans d'amour de Watteau se déroulent dans un cadre de nature. Quelques études représentent même des paysages exactement pris sur le vif. Watteau met en œuvre tous les éléments que lui offre l'art de son temps. Il étudie la nature comme ses contemporains, mais avec une admirable passion, une conscience rare dont il nous reste des témoignages. Caylus raconte que dans sa jeunesse chez Audran, au Luxembourg, le jeune peintre passait le meilleur de son temps à étudier sur le vif les arbres du jardin. En 1720, c'est-à-dire l'année qui précéda sa mort il peignit encore sur nature des coins de paysage. Il écrit à

Julienne cette année-là : « Je vous montrerai quelques bagatelles comme les paysages de Nogent que vous aimez assez par cette raison que j'en pris les pensées en présence de Mme de Julienne. » On a donc eu tort de dire que tous les paysages de Watteau sont imaginés, de les considérer comme des féeries sorties de son imagination. Plusieurs tableaux même représentent assez exactement des campagnes prises sur le vif pour que soient inutiles les témoignages que nous venons d'énumérer. Derrière les sujets militaires des débuts, par exemple, ce sont de lumineuses plaines flamandes qui se déroulent avec leurs arbres d'un vert humide et leurs délicats horizons de brume bleutée. La promenade des Champs-Elysées forme le cadre des *Champs-Elysées*, des *Charmes de la vie.* Quant au *Marais* et à l'*Abreuvoir* « ces deux veues, écrit Mariette, ont été peintes par Watteau d'après nature dans le temps qu'il demeurait aux Porcherons ».

Le paysage exact, pris sur nature, correspond à la réalisation première de Watteau. Il est encore sous l'influence des leçons de Gillot et des petits peintres provinciaux, des petits artistes de la maîtrise qu'il a fréquentés au début de son séjour à Paris. La réalité le satisfait pleinement. Son rêve n'a pas envahi sa vie. Il n'éprouve pas encore l'impérieux besoin d'interpréter, de synthétiser dès qu'il peint.

Mais bientôt sa réalisation devient plus complexe. Les Fêtes galantes ne sont plus de simples anecdotes qui s'accommoderont d'un coin quelconque de nature. Poèmes d'amour d'une essence supérieure, il leur faut un cadre choisi. Jamais Watteau n'eût trouvé autour de lui une campagne assez amoureuse, assez harmonieuse pour encadrer son rêve. Sur des sites qu'il connaît il brode alors des variations poétiques d'une incomparable fraî-

cheur, d'une merveilleuse légèreté. Watteau, écrit M. G. Séailles, « a senti de la nature ce qui s'accordait à son rêve, et il l'a regardée d'un œil de peintre et il l'a aimée en poète ! Ici, comme dans ses figures, fidèle aux conditions de son art, il mêle intimement la poésie et l'observation, et c'est de sensations directes, c'est d'éléments réels qu'il compose le décor idéal de ses fêtes galantes.

« Si Watteau n'a pas notre sentiment de la nature, c'est à elle qu'il demande ses inspirations ; son paysage attend la présence de l'homme, n'a de sens que par elle, mais ce qu'il a d'agrément, de mesure, n'en altère ni la vérité, ni même la grandeur.

« Rattachés à ses études attentives (de la nature), remplis de traits choisis, mais observés, ses paysages ne sont pas des fantaisies superficielles, imaginées de toutes pièces pour varier le fond des scènes qui s'y encadrent. Sans doute il les accorde à ses personnages, il les subordonne à ses fins décoratives, mais il ne les improvise pas, il les compose d'impressions où se résume en son souvenir, le charme des choses. »

En procédant ainsi Watteau n'abandonne pas la pratique du paysage réaliste. Ses synthèses nous donnent des impressions de nature plus exactes que les détails réels d'un site. C'est là le privilège de son génie. Ce qui n'eut été que vulgaire assemblage d'éléments disparates chez un peintre médiocre devient sous son pinceau une originale, une merveilleuse interprétation de la réalité. Aussi est-ce avec lui que le paysage réaliste du siècle atteint son apogée, son point de perfection.

LE PAYSAGE AU XVIII[e] SIÈCLE
APRÈS WATTEAU[1]

I

LE PAYSAGE DANS L'ŒUVRE D'OUDRY ET DE BOUCHER, D'HUBERT ROBERT ET DE FRAGONARD

Oudry, continuateur de Desportes, peint quelques paysages réalistes. Mais la tendance réaliste est contrariée par le succès de Boucher et de la pastorale. Vers 1760, réaction contre Boucher : Elle se traduit par un retour parallèle à l'art antique et à la nature, qui nous vaut une partie de l'œuvre d'Hubert Robert et de Fragonard.

De quelque nom qu'on les nomme — romantiques, naturalistes, impressionnistes, — on peut dire que tous les grands paysagistes qui se sont succédés en France au xix[e] siècle nous ont habitués à considérer essentiellement la peinture de paysage comme l'expression d'une émotion éprouvée devant la nature en certain lieu, en certaine saison, à certaine heure. Quand cette expression est profonde, personnelle, émouvante, nous admirons sans nous demander si le paysage est inférieur ou supérieur à telle autre production de l'art.

Les théoriciens du xviii[e] siècle ne pensaient pas ainsi. Ils admettaient une hiérarchie des genres et tenaient un tableau d'histoire pour supérieur à un paysage d'autant

1. Ce chapitre a été écrit par M. L. Deshairs.

que l'homme dépasse en dignité les végétaux. Le paysage même comportait plusieurs degrés — simples *vues* de pays, *style champêtre*, *style héroïque* — suivant la place que le peintre y faisait aux hommes et la noblesse morale de ces derniers. « Les peintres intelligents », écrivait le chevalier de Jaucourt (dans le tome XII de l'*Encyclopédie*, 1765), ont peuplé leurs paysages, ils y ont introduit une action « capable de nous émouvoir... ils y placent d'ordinaire des figures qui pensent afin de nous donner lieu de penser ». Aussi parle-t-on « plus souvent des figures de ces tableaux que de leurs terrasses et de leurs arbres ». Diderot préférait Vernet à Claude Lorrain, et il en donnait la raison en ces termes : Le Lorrain est « un paysagiste tout court », Vernet est « un peintre d'histoire ».

Cependant, en fait, le style héroïque, toujours respecté, n'a pas eu de représentant notoire depuis Poussin. Au contraire, les simples paysagistes deviennent fort nombreux à partir du milieu du XVIII[e] siècle, et, malgré le mot de Diderot, ils peuvent revendiquer comme chef de file l'illustre Vernet. Les uns continuent la tradition du style champêtre, mais en se rapprochant de plus en plus du réalisme des Hollandais et des Flamands. Les autres peignent des *vues* très précises dans l'Ile-de-France ou ailleurs, et joignent parfois à l'exactitude quelque poésie. Ce développement du paysage qui n'est que paysage au temps même où écrivains et gens du monde « découvrent », comme on a dit, la nature, est digne de remarque ; il a peut-être, dans une certaine mesure, préparé le triomphe de la glorieuse école de 1830.

D'autre part, si le paysage « tout court » est en général abandonné à des peintres de second ordre, quelques artistes en vue, Oudry, Boucher, Fragonard, n'ont pas laissé de faire dans leurs compositions une grande place aux arbres, à la terre et au ciel. C'est dans leurs œuvres

que nous étudierons d'abord l'évolution du paysage au XVIIIe siècle et nous pourrons grouper avec eux Hubert Robert, représentant d'un genre mixte aujourd'hui délaissé, la « peinture d'architecture ».

Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) est surtout célèbre comme peintre d'animaux. Mais il avait touché à tout : portrait, nature-morte, tableaux religieux, et c'est comme peintre d'histoire qu'il était entré à l'Académie royale, en 1719. Il avait près de trente-cinq ans lorsque son maître Largillière, discernant ses aptitudes véritables, le décida à s'adonner particulièrement au genre où s'était illustré le flamand Snyders et où excellait alors chez nous François Desportes. Or, conçoit-on un peintre d'animaux qui ne soit tenté de suivre ses modèles (au moins par l'imagination), au bord des rivières ou dans la solitude des bois ? Oudry devint donc paysagiste. Et comme il aimait à tout peindre « d'après le naturel », il ne tarda pas à apporter dans l'étude d'un arbre ou d'un pli de terrain un peu de la fidélité qu'il exigeait de lui-même quand il faisait le portrait d'un faisan ou d'un chien de la meute royale. Il était fidèle interprète et s'en faisait gloire. C'est à propos de ses paysages qu'on peut lire pour la première fois sur les livrets de Salons cette mention qui nous paraîtrait aujourd'hui superflue : « d'après nature ». Il nommait même avec assez de précision les sites représentés : les rochers de Franchard dans la forêt de Fontainebleau, les environs de Beauvais, Dieppe, Poissy, Arcueil... Mais Van der Meulen l'avait fait avant lui.

Sur les études d'Oudry, un témoignage précieux nous est parvenu : « Les dimanches et les fêtes, écrit Gougenot[1], son principal amusement était d'aller dans la

1. Notice lue à l'Académie royale le 10 janvier 1761 et publiée dans les *Mémoires inédits*, t. II, p. 365.

forêt de Saint-Germain, à Chantilly et au bois de Bougeon étudier... des troncs d'arbres, des plantes, des percés, des ciels d'orage, des horizons ». Il aimait surtout les jardins d'Arcueil. Ces jardins « qui excitaient les regrets de tous ceux qui les avaient vus dans leur premier éclat » avaient pris, après leur entier abandon, « de nouveaux charmes aux yeux de la peinture. Partout on ne rencontrait que dessinateurs ; chacun s'empressait de consulter M. Oudry et, dans ces récréations pittoresques, il primait comme un professeur au milieu de son école. »

L'enseignement qu'il donnait dans ces récréations pittoresques n'a pas été tout entier emporté par le vent. Nous en trouvons le résumé dans deux discours qu'il prononça ou fit lire en son nom à l'Académie royale le 7 juin 1749 et le 2 décembre 1752[1]. Le premier est intitulé : *Sur la manière d'étudier la couleur en comparant les objets entre eux.* Après avoir dit combien il devait à l'enseignement de Largillière, redevable lui-même de « ses belles maximes » à l'école de Flandre, il expose ces maximes : Accoutumer la jeunesse à rendre le naturel tel qu'elle le voit ; ne pas se borner à étudier la figure humaine, mais tout dessiner et tout peindre : « paysages, animaux, fruits, fleurs, dont la variété est si grande et d'une si belle étude ». Il esquisse une théorie des *valeurs*, c'est-à-dire de la quantité de lumière et d'ombre qui entre dans un ton. Il parle de la *perspective aérienne* en peintre amoureux des fins horizons : « ces couleurs si douces, si agréables, si participantes de l'air », qu'on ne peut apprendre à connaître, sinon par la comparaison des objets entre eux. Et si vous voulez savoir avec quelle précision il avait observé comment se comportent les

1. Ces deux conférences ont été publiées, la première dans les *Conférences de l'Académie royale...* recueillies par H. Jouin, 1883, la seconde dans le *Cabinet de l'Amateur* de Piot, 1861.

objets en *plein air*, dans des lumières différentes, écoutez ceci, ce ne sont pas des généralités vagues : « Tout objet, dit-il, tient sa masse colorée contre le ciel, pour ne pas dire brune, quand il n'est pas éclairé du soleil... ; ce n'est que quand il l'est que les coups de lumière sont clairs contre le ciel, et d'un clair toujours coloré. Dans les objets qui ne sont éclairés que du jour naturel, c'est-à-dire sans effets de soleil, par exemple dans une figure debout, le haut est toujours plus fort dans ses ombres que ne l'est la partie d'en bas, parce que celle-ci est à portée de recevoir les reflets du pavé et du terrain ». Si on néglige ce principe, la figure « aura l'air de tomber à la renverse,... défaut... bien plus commun qu'on ne croit ».

Dans sa seconde conférence, *Sur la pratique de la peinture et ses procédés principaux : ébaucher*, *peindre à fond et retoucher*, nouvel éloge des Flamands, observateurs de la couleur juste, nouveau plaidoyer en faveur du paysage : « il n'est aucun peintre d'histoire qui puisse s'en passer. » Mais quel guide propose-t-il aux jeunes artistes ? — Nicolas Berchem, maître assurément brillant et habile, mais le plus italien des Hollandais. Cette admiration pour la « fière facilité » de Berchem est un aveu ; elle trahit ce qu'avait encore d'incomplet le réalisme d'Oudry.

Avant de chercher dans les œuvres d'Oudry le résultat de ses observations et de ses théories, rappelons une circonstance qui ne fut pas étrangère au développement de son talent de paysagiste. Il avait été nommé en 1726 peintre et dessinateur de la manufacture royale de tapisseries de Beauvais, avec mission de fournir l'entrepreneur Mérou de tous les tableaux dont il aurait besoin, et, en 1734 (Mérou ayant été chassé pour malversations), directeur général de la même manufacture. Si cette direction

fut très profitable à l'établissement, elle ne le fut pas moins au peintre : elle lui donna l'occasion d'entreprendre de grandes compositions où le paysage devait à la fois former un beau décor et rappeler avec précision des coins de nature : des scènes de chasse. On lui demandait d'être un chroniqueur fidèle : le roi devait non seulement reconnaître sa propre image, mais les seigneurs de sa suite, ses chevaux, ses chiens et jusqu'aux sites où avait eu lieu la poursuite du cerf, le ralliement ou la curée. Oudry suivit donc les chasses royales, fit des croquis, alla dessiner les clairières des forêts de Fontainebleau, de Compiègne ou de Saint-Germain.

Les œuvres d'Oudry sont dispersées à Paris et dans les musées de province et de l'étranger. Pour suivre l'évolution de son talent de paysagiste, il y aurait grand profit à aller, comme l'a fait un de nos confrères[1], étudier dans la galerie de Schwerin les quarante-deux tableaux de dates diverses qui lui furent achetés ou commandés par le grand-duc de Mecklembourg. Traité d'abord comme un accessoire décoratif, le paysage y devient à la fin l'essentiel. Déjà, dans quelques-unes des compositions dramatiques commandées par le Grand-Duc en 1733 (l'*Attaque du loup*, *Un chevreuil avec une chevrette et deux petits*, le *Combat de cerfs*), les arbres, la terre, le clair obscur du sous-bois sont peints avec un certain souci de vérité ; le *Combat de cerfs* peut faire penser à Courbet, quoique les feuillages y soient encore opaques et lourds. Mais quelques dix ans plus tard, voici des toiles où les animaux ne sont que des taches de couleur et ne servent qu'à donner l'échelle : le *Troupeau dans la forêt de*

1. M. Jean Locquin avait bien voulu me communiquer en manuscrit avant cette conférence l'excellente étude sur Oudry dont il a publié depuis la partie la plus nouvelle dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1906, t. XXXVI, p. 301), sous le titre : *L'art français à la Cour de Mecklembourg au* XVIIIe *siècle*.

Saint-Germain (1742), le *Réfléchissement de l'aqueduc d'Arcueil dans l'eau.* Oudry a choisi les sites dans ces promenades dont nous parlait l'abbé Gougenot; il les a peints pour eux-mêmes, avec fidélité et sentiment, — et c'est, à cette date, dans l'histoire de l'art français une véritable nouveauté.

A Paris, on peut voir au musée Carnavalet, une petite toile signée et datée de 1718, par laquelle Oudry se rattache aux modestes peintres de *vues* et de paysages urbains dont nous parlerons bientôt, et annonce en même temps une partie de l'œuvre d'Hubert Robert. Elle représente le *Petit Pont* à demi ruiné et fumant d'un récent incendie : au premier plan, la Seine agitée, au second plan l'ancien Hôtel-Dieu et plus loin les tours de Notre-Dame. La couleur glauque de l'eau, l'ombre bleue et fluide portée par l'arche du pont, les pierres roses et blondes, le gris argentin des hautes tours sont finement observés et forment un agréable accord : les leçons de Largillière et les exemples des Flamands ont bien profité à Oudry. Au Louvre, il est représenté par des peintures d'animaux où le paysage compte à peine et par une grande page bien connue, appelée sur les catalogues *La Ferme*, et qui fut exposée au salon de 1751, sous le titre significatif : « un tableau dans le goût flamand ». Des femmes filent au pied d'un chêne, une servante tire de l'eau d'un puits, un paysan debout sur une voiture de foin, se suspend à une corde passée sur une poulie pour élever une botte jusqu'à la lucarne du grenier; plus loin un laboureur pèse sur la charrue. Les vaches, les moutons, les chèvres viennent de rentrer dans la cour au milieu des canards qui battent des ailes. Le Dauphin, paraît-il, avait donné l'idée de ce tableau, et c'est peut-être à lui qu'il faut s'en prendre si l'on y sent trop la composition, la négligence apprêtée, le souci de n'ou-

blier aucun trait. Mais l'heure et la saison sont assez bien caractérisées : le soleil oblique d'une fin d'après-midi d'automne jette une lumière rose sur les murs de la ferme et éclaire au loin des côteaux au pied desquels serpente une rivière. La vigne enlacée au tronc nu d'un chêne porte des feuilles rouges et des raisins mûrs. Le ciel est d'un bleu fin, l'horizon se perd dans des brumes lilas ; la verdure des arbres laisse voir des dessous roux. L'ensemble est calme, l'air y circule ; tous les détails dénotent un grand souci de vérité ou au moins de vraisemblance. Et cependant quelque chose manque à ce tableau pour qu'il nous émeuve : la verve de l'exécution, l'accent personnel.

Par éducation comme par goût Oudry était réaliste : il observait, il réfléchissait, il aimait le détail pris sur le vif et l'effet juste ; mais il gardait, la brosse en main, une certaine correction monotone et froide. Il n'avait pas le tempérament hardi d'un franc novateur, bien que sa sincérité répugnât aux poncifs. Nous devions néanmoins rappeler ici son effort, car Oudry est en son temps, comme l'écrivait l'abbé Raynal en 1749, « le seul peintre qui excelle dans le genre du paysage », et son œuvre reste dans une certaine mesure celle d'un initiateur.

Oudry ne laissa pas d'élève direct pour le paysage. Bien mieux, il fut un des premiers protecteurs d'un peintre qui devait non seulement le faire oublier, mais faire triompher les « maximes » les plus opposées aux siennes. En 1740, il appela à Beauvais pour le seconder François Boucher alors âgé de trente-sept ans et déjà avantageusement connu pour des tableaux mythologiques dans le goût de François Lemoyne, des gravures d'après Watteau, des compositions pour une édition de Molière, des fontaines de style rocaille à la façon de Meissonnier, et

ses premiers essais dans un genre dont il fut vraiment le créateur, la *pastorale*.

Le *Nécrologe des hommes célèbres* (1770) remarque que le goût de Boucher pour le paysage date du moment où il fut attaché à la manufacture de Beauvais[1]. Il vit alors, en effet, par l'exemple même d'Oudry, tout le parti qu'il pouvait tirer du paysage pour le fond de ses tapisseries. Mais Oudry était arrivé à aimer les arbres, la terre et le ciel pour eux-mêmes ; Boucher ne les considéra jamais que comme des thèmes décoratifs. Il les a habillés, fardés, avec autant de fantaisie que ses bergères poudrées ou ses bergers vêtus de satin bleu. Ce n'est pas que l'on ne puisse noter dans son œuvre aucun paysage d'après nature : Chedel et Basan ont gravé d'après lui un *Pont rustique*, le *Pont des Lavandières au clos Payen*, le *Moulin*, qui ne semblent pas nés de son imagination. Il exposait au Salon de 1742 une *Vue des environs de Beauvais.* Mais ce sont là des exceptions. Boucher — qui fit d'ailleurs des décors pour l'Opéra et pour le théâtre des petits appartements de Mme de Pompadour — considérait la nature comme un décor. Il n'y cherchait que motifs à gracieuses arabesques et à couleurs chatoyantes. Nous en avons un témoignage dans une requête où son élève Nicolas Julliar désireux d'aller à Rome expose qu'il s'est « attaché par une étude plus particulière au talent de paysage, et ce, sur les conseils de M. Boucher, qui lui a représenté que l'on manquait de peintres de paysage en France, surtout pour les ouvrages du Roi, soit de tapisserie, de décoration ou d'autres travaux. » Nous en avons des preuves dans chacune de ses *pastorales* du musée du Louvre. C'est un *fouillis* d'éléments disparates empruntés aux parcs et à la campagne, à l'Italie et à l'Ile de

1. Sur Boucher paysagiste, lire André Michel : *F. Boucher* (*Collection des Artistes célèbres*), 1889, p. 46 à 48.

France, et artificiellement rapprochés. Une fontaine ornée d'Amours s'abrite sous des pins parasols à deux pas d'une rivière où frémissent des roseaux ; plus loin, le toit pointu d'une tour, des peupliers, un moulin, un chaume. Même liberté dans la couleur : les peupliers et les roseaux sont franchement bleus, les pins d'un roux conventionnel. Mais, transposés dans la tapisserie, ces bleus, ces roux n'ont plus rien qui nous choque et tout ce *fouillis* forme un décor charmant.

Cependant, dans les dernières années de la vie de Boucher, à partir de 1760 environ, la mode s'éloignait de lui. Diderot lui reprochait son « coloris faux », le dénonçait comme un corrupteur du goût. Cette réaction tenait à un état d'esprit assez profond : lassitude de toutes les conventions que vont secouer si rudement les philosophes, aspiration à plus de vérité, de sincérité, de simplicité, de naturel. En même temps archéologues et artistes s'éprenaient d'une passion nouvelle pour l'antiquité romaine ressuscitée dans les fouilles récentes d'Herculanum et de Pompéi.

Quand nous songeons aux Romains de David, retour à l'antique et amour de la simple nature nous semblent inconciliables. Le culte de l'antiquité dégénérant en superstition finira en effet par chasser la nature de l'art. Alors les héros aux muscles tendus seront le succès du jour comme autrefois les bergères enrubannées ; les essais de paysage réaliste aussi bien que la pastorale honnie disparaîtront devant la renaissance du paysage historique. On aura remplacé une convention par une autre au nom de la vérité. Mais à l'origine et essentiellement le retour à l'antique et l'amour de la nature n'étaient pas contradictoires. Favorisés par des circonstances diverses, ils se conciliaient dans la même réaction contre

J.-B. OUDRY

La Ferme

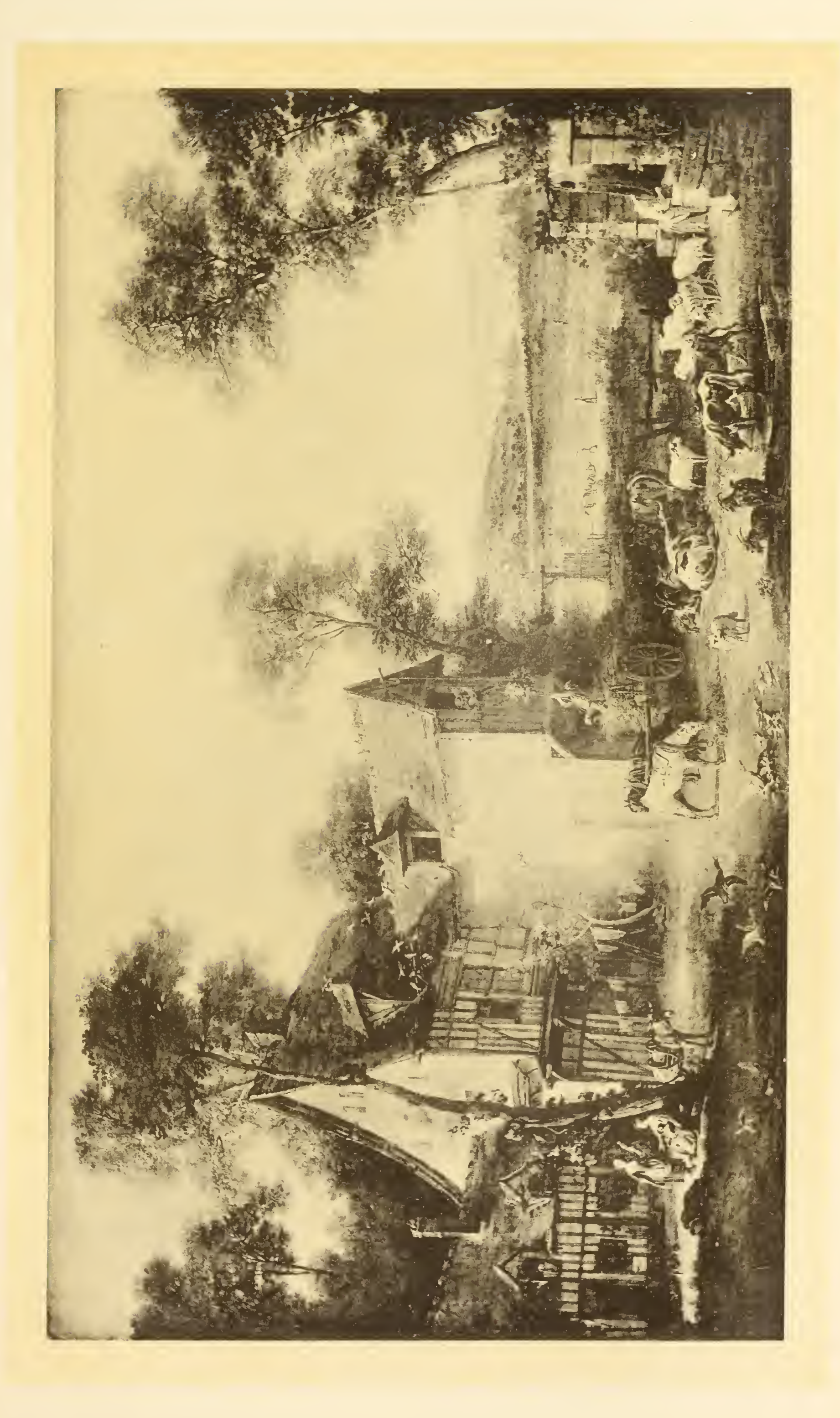
(Musée du Louvre)

(Cliché Neurdein).

[illegible] plus [illegible] dans la couleur : les peupliers et les [illegible] sont [illegible] bleus, les pins d'un vert conventionnel. [illegible] dans la [illegible] [illegible].

Cependant, dans les dernières années de la vie de Boucher, à partir de 1760 environ, la mode s'éloignait de lui. Diderot lui reprochait ses « tableaux faux », le [illegible] de goût. Cette réaction venait à un [illegible] toutes les [illegible] philosophes, [illegible] de simplicité, de nature [illegible] artistes s'éprennent d'une passion nouvelle [illegible] que [illegible] dans les fouilles d'Herculanum et de Pompéi.

Quand nous [illegible] aux [illegible] de David, retour à l'antique et [illegible] de la [illegible] inconciliables. Le culte de l'antiquité [illegible] superstition finira en effet par changer la nature de l'art. Alors les [illegible] comme [illegible] des bergères enrubannées, [illegible] de paysage réaliste aussi bien que la [illegible] disparaîtront devant la renaissance du paysage historique. On [illegible] par ses [illegible] le siècle. Mais à l'origine, [illegible] le retour à l'antique et l'amour de la nature [illegible] contemporains [illegible] favorisés par des [illegible], ils [illegible] dans le [illegible]



un art aux grâces fardées et au sourire sénile. Le même espoir de santé, de rajeunissement, le même regret d'une atmosphère plus pure, d'une vision plus naïve, entraînait les hommes à la fois vers une civilisation antérieure et vers la nature qui ne vieillit pas.

C'est ce que nous allons voir d'abord dans l'œuvre de deux grands artistes, Hubert Robert et Fragonard. Comme le voulaient la tradition classique et le renouveau de curiosité pour les souvenirs de l'ancienne Rome, ils allèrent en Italie. Mais ils y dessinèrent tout ce qu'ils rencontraient : les arbres et les collines, les jardins aux fontaines chantantes, non moins que les colonnades en ruine. Sur la terre promise des archéologues, ils surent rester peintres ; dans le voisinage des maîtres et des modèles indiscutés, un sentiment vif de la beauté de la vie les préserva de tout pédantisme. Et si, de retour en France, il leur arriva d'être simplement des décorateurs au pinceau facile, il faut en accuser la faiblesse humaine, le succès et l'indulgence de leur temps dont ils ont si bien résumé les traditions et les aspirations complexes.

Hubert Robert[1] (né à Paris en 1733, mort en 1808) n'était pas précisément considéré par ses contemporains comme un peintre de paysages, mais plutôt comme le plus brillant représentant d'un genre mixte, alors fort goûté, et tout à fait délaissé depuis : la *peinture d'architecture*. Ce genre n'était pas sans rapports avec le *paysage héroïque* ; il en procédait en un sens puisqu'il en développait un des éléments, les monuments superbes, les temples, les tombeaux. Mais tandis que le peintre de paysages héroïques plaçait ces fabriques au second plan, le peintre d'architecture leur donnait la première place,

1. Voir Gabillot : *Hubert Robert* (*Collection des Artistes célèbres*), 1895.

estimant que la noblesse ou le pittoresque de leurs lignes, la variété de leurs couleurs, les effets de clair-obscur produits par la pénombre des voûtes pouvaient suffire à nous intéresser. Ce genre, Hubert Robert ne l'avait pas inventé. Avant lui, Panini (1695-1768), qui fut son maître à Rome, l'avait cultivé en Italie. Le fameux Servandony (1695-1766) peintre, architecte et décorateur d'opéras, celui-là même dont le projet de façade pour l'église Saint-Sulpice fut choisi au concours de 1732, l'avait introduit en France. Il avait été reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture l'année précédente sur un tableau aujourd'hui conservé au Louvre, « les ruines d'un temple ionique avec une pyramide dans le lointain ». Servandony enfin avait eu un élève Pierre-Antoine de Machy (mort en 1807), qui fut reçu à l'Académie en 1758 et pendant un demi-siècle exposa sans relâche à tous les Salons des colonnades, des palais en démolition, des intérieurs d'églises, des ponts, des murailles incendiées[1]. De Machy était plus architecte que peintre ; ses édifices semblent dessinés à la règle et à l'équerre; il ne dut son succès, d'ailleurs médiocre, qu'au goût de ses contemporains pour l'architecture inspirée de l'antique. Voici en quels termes Diderot le comparait à Servandony au Salon de 1765. « De Machy vu tout seul peut obtenir un signe d'approbation. Placé devant Servandony, on crache dessus. En voyant l'un grandir de petites choses on sent que l'autre en rapetisse de grandes. Le coloris ferme et vigoureux du premier fait ressortir le papier mâché, le gris, le blafard du second. Quelque obtus qu'on soit, il faut être frappé de la froideur, de l'insipidité de celui-ci mises en contraste avec la verve et la chaleur de celui-là ». Au reste De Machy n'eut pas

1. Quelques-uns de ces tableaux sont conservés au musée Carnavalet.

de chance. A peine Servandony mort, un rival plus redoutable surgit. Au Salon de 1767, le malin tapissier Chardin ne place-t-il pas la *Colonnade du Louvre* de De Machy en face de la *Colonnade antique* d'Hubert Robert, comme pour faire paraître, dit Diderot « l'énorme différence qu'il y a d'une bonne chose à une excellente ».

Ce qui fait la supériorité de Robert sur les peintres d'architecture, ses devanciers ou ses émules, c'est d'abord sa verve, sa souplesse, sa variété. Il dessinait et peignait avec un entrain communicatif. En Italie où il arriva en 1754, non comme lauréat de l'école académique, mais grâce à la protection et dans la suite de l'ambassadeur, duc de Choiseul-Stainville, tout le charmait, tout amusait son œil de peintre : les monuments, les beaux jardins, le petit peuple bariolé gesticulant sous les portiques, transformant un temple rond en colombier, ou attachant une corde pour faire sécher le linge au bras tendu de la statue de Marc-Aurèle. Primesautier, curieux, c'était lui ce dessinateur qu'on voit souvent dans ses paysages assis sur un bloc de pierre et crayonnant sur ses genoux. Il remplissait alors ses cartons d'admirables études à la sanguine, confidences de sa joie devant la nature, dessins vibrants encore de sa hâte à saisir un rayon fugitif de lumière et le frisson des feuillages [1]. Ce « peintre des ruines » n'avait rien de morose. C'était au contraire un spirituel et gai compagnon, bien fait pour s'accorder avec Fragonard, dont il devint, en 1759, le camarade à l'Académie de France, et avec l'abbé de Saint-Non qui l'emmena à Naples en 1760 et conserva les dessins faits par Robert pendant ce voyage pour les publier dans sa description de Naples et de la Sicile.

1. Beaucoup sont parvenus jusqu'à nous ; on peut en voir une centaine, trop peu connus, au musée de Valence (Drôme).

Quand il peignait une voûte brisée, un temple ouvert à tous les vents, ce n'était point pour donner, comme l'aurait voulu Diderot, une leçon sur la fragilité des œuvres humaines et la fragilité plus grande encore de l'homme, c'était pour rendre comme il les avait vus les contrastes de la lumière et de l'ombre, les tons roux ou argentins des pierres, les verts des lichens, des pariétaires, des pourpiers... Et la poésie de la solitude, la mélancolie des ruines venaient par surcroît.

Après onze ans de séjour en Italie, Hubert Robert revint en France (1765). L'habileté acquise, le succès, tout l'engageait à continuer à peindre, d'après ses études et ses souvenirs, des monuments et des sites italiens. C'est ce qu'il fit le plus souvent. L'*Ancien portique de Marc-Aurèle*, le *Portique d'Octavie*, le *Temple de Jupiter*, le *Temple circulaire surmonté d'un pigeonnier*, conservés au Louvre, datent de 1784 à 1788. Néanmoins sa curiosité ne s'était pas tout à fait ralentie. Nous notons dans son œuvre les titres suivants : les *Dessous du quai de Gesvres à Paris* (1769), le *Décintrement du pont de Neuilly* (1775), l'*Incendie de l'Opéra vu d'une croisée de l'Académie de peinture* (1781), la *Démolition du Pont au change* (1778), le *Pont Notre-Dame* (1788), *Principaux édifices de Paris* (1789). Quelques-uns de ces tableaux d'incendies et de démolitions sont conservés au Musée Carnavalet. De 1785 à 1787, il travaille en Provence et peint les monuments de Nîmes (*Temple de Diane*, *Maison carrée*, *Tour Magne*, *Arênes*), l'*Arc de triomphe* et l'*Amphithéâtre d'Orange*, le *Pont du Gard* dont on ne voit dans sa toile ni le commencement ni la fin et qui dresse sur un ciel tragique ses deux étages d'arches rousses. Mais la Provence, c'est presque l'Italie, et même à Paris Hubert Robert reste en un sens l'élève de Panini et de la campagne romaine : il cherche des colonnades, des frontons, des

ruines. Dès que la pioche ou la flamme s'attaquent à un monument, il accourt.

C'est ainsi qu'un réalisme foncier, qu'un goût spontané pour les détails observés et les effets vus se concilient dans son œuvre avec l'expression de la mode qu'on a célébrée comme le bienfaisant retour aux modèles antiques. Mais en même temps, comme beaucoup de peintres du XVIII[e] siècle, Robert était né décorateur ; il le fut dans le bon et quelquefois aussi dans le mauvais sens du mot. On regrette par exemple que, pressé par les commandes, il ait maintes fois oublié la nature en brossant d'une main trop habile dans le cadre d'un dessus de porte ou d'un trumeau des colonnades banales, des coins de jardins aux verdures opaques, des fontaines et des cascades blafardes. En revanche, ses moindres croquis, ses plus rapides pochades sont conçus harmonieusement : les masses s'y équilibrent, la lumière s'y distribue de façon logique et claire. La raison, toujours présente, contient sa verve et la dirige : c'est un classique. Dans ses pages achevées comme le *Temple de Diane à Nîmes*, le *Pont du Gard*, il atteint, sans se guinder, à une véritable grandeur. Ajoutons qu'il trouva un heureux emploi de ses aptitudes aux compositions décoratives comme « jardinier paysagiste ». Il modifia pour le Roi le décor des *Bains d'Apollon* en transportant les fameux groupes de Girardon et des frères Marsy dans une grotte artificielle et fit en cette occasion plusieurs beaux dessins du jardin de Versailles. Il prit part à la création de Méréville près d'Etampes, propriété du financier De Laborde, et en peignit quatre vues. En un temps où l'on dressait sur les pelouses des ruines factices, où l'art des jardins échappait en France à la loi trop rigide de l'architecte sans être cependant tout à fait abandonné à la fantaisie pittoresque, il n'est pas surprenant que les propriétaires de

domaines aient pensé à s'adresser à un peintre d'architecture.

Plus primesautier encore et bien plus changeant et varié que Robert était son camarade Fragonard[1] (né à Grasse en 1732, mort en 1806). D'une nature vive et impressionnable, sensible aux qualités les plus diverses au point de se les assimiler aussitôt, il subit tour à tour toutes les influences : celles de Boucher, de J.-F. de Troy, de Watteau ; celles de Pierre de Cortone et de Tiepolo ; celles de Rembrandt, de Rubens, de Franz Hals et de Wynants... Il suivit français et italiens, hollandais et flamands, sans cesser, le plus souvent, d'être lui-même. Il trouva le moyen d'emprunter à tous au gré de l'impression du moment et de garder, dans ses meilleures œuvres, un charme qui n'appartient qu'à lui. Tout jeune, on le présente à Boucher qui, trop occupé pour lui enseigner le rudiment, l'envoie chez Chardin où il reste six mois. Il y avait entre le maître et l'élève opposition foncière : l'un calme, appliqué, méthodique, observateur pénétrant ; l'autre prompt et ardent, mais souvent superficiel. Fragonard cependant se souviendra de l'admirable peintre des natures mortes qui font aimer les objets les plus vulgaires, des ménagères et des enfants, des petits intérieurs bourgeois. Après son court passage dans l'atelier de Chardin, il revient chez Boucher : voilà le maître qui l'attire. Il devient bientôt son collaborateur pour les cartons de tapisserie, et il l'imite. Cette école le préparait mal au paysage réaliste. A vingt ans (1752), il concourt pour le grand prix et triomphe avec un tableau d'histoire, académique à souhait, et cependant empreint d'un caractère dramatique et passionné où déjà

1. Voir Portalis : *Fragonard*, 1889.

sa personnalité s'accuse. Il fait un stage à l'école des élèves protégés, puis, en 1756, reçoit l'ordre de partir pour Rome, avec une pension du Roi. Là, les chefs-d'œuvre de l'antiquité et les toiles des grands maîtres de la Renaissance lui inspirent plus de respect que d'attrait. Le directeur de l'Académie de France, Natoire, lui prêche la sagesse et l'endoctrine si bien que le marquis de Marigny, directeur des bâtiments, plus clairvoyant et plus libéral, exprime la crainte que « l'excès de soin ne refroidisse entièrement son feu ».

Cependant, Fragonard se lie avec Hubert Robert et se met à dessiner à la manière de celui-ci et souvent sans doute en sa compagnie, les temples de Rome et les environs, les allées, les fontaines, les belles perspectives des villas romaines. Le voilà paysagiste. Comme Robert, il fournit de dessins l'abbé de Saint-Non, dessins d'après les maîtres ou paysages d'après nature. Il s'installe même quelque temps à la villa d'Este mise par le duc de Modène à la disposition de l'abbé grand-seigneur. C'est de cette époque que datent tant d'admirables sanguines léguées au musée de Besançon par un autre collaborateur de Saint-Non, l'architecte Paris, ou conservées dans des collections particulières : la *Grande cascade de Tivoli à travers l'arcade*, les *Grands cyprès de la ville d'Este*, la *Grotte de Neptune à Tivoli*, le *Temple de Vesta*... L'influence de Robert y est visible. Mais Fragonard dépasse parfois son camarade : il crayonne les feuillages avec plus de souplesse, il ajoute au document une indéfinissable poésie. Enfin, le paysage a pris une telle place dans les travaux de cet ancien élève de l'école académique que lorsque, de retour en France, il se présente à l'Académie royale (30 mars 1765), il montre à ses aînés, à côté d'un grand tableau d'histoire demeuré célèbre, *Corésus se sacrifiant pour sauver Callirhoé*, des dessins en diverses

manières, et, dit le procès-verbal « plusieurs paysages ».

Plus heureux que Robert, Fragonard eut l'occasion de revoir sa chère Italie. C'était le temps où les riches amateurs se plaisaient à faire le pèlerinage artistique de Rome en compagnie de peintres ou d'architectes : Randon de Boisset s'était fait accompagner de Boucher, l'abbé Gougenot, de Greuze ; le marquis de Vandières, plus tard directeur des bâtiments sous le nom de marquis de Marigny, avait eu pour cicerones l'architecte Soufflot et le dessinateur Cochin. Vers la fin de l'année 1773, Bergeret de Grandcour, opulent fermier général, trésorier de l'ordre royal de Saint-Louis, associé libre de l'Académie de peinture, brave bourgeois un peu vaniteux mais passionné d'art, prit le chemin de la ville éternelle en emmenant dans sa berline Fragonard accompagné de sa femme. Nous connaissons ce voyage par le menu, Bergeret ayant pris le soin d'en rédiger le journal pour ses nièces. Voici Orléans, Vierzon, Limoges, l'Auvergne, puis la Provence, Gênes, Rome, Naples ; retour par Florence, Ferrare et Venise. Chemin faisant, Fragonard dessine tout ce qu'il voit, hommes et choses. Il revient avec des cartons pleins de croquis, que Bergeret prétend d'ailleurs garder, ce qui provoque une brouille et un procès conclu en faveur du peintre.

Fragonard aimait les voyages. Dans l'intervalle entre ses deux séjours en Italie, était-il allé en Hollande ? La question est très controversée. Il est certain qu'à partir de l'année 1770 environ, l'influence des maîtres Hollandais se manifeste dans ses études, dans la couleur et le dessin de ses paysages, aussi bien que dans ses portraits. La présence de nombreuses œuvres de ces maîtres dans les collections parisiennes suffirait à la rigueur à expliquer une telle influence, si quelques faits — imitation

Hubert ROBERT

Paysage.

Dessin

(Musée du Louvre).

Honoré FRAGONARD

Paysage.

Dessin

(Musée du Louvre).





de Franz Hals peu connu alors chez nous, une étude de *Moulin à vent en Hollande* (Vente Beurnonville) deux dessins d'après la *Garde de nuit* de Rembrandt et le *Repas de la garde bourgeoise* de Van der Helst — n'apportaient de fortes présomptions en faveur du voyage en Hollande [1]. L'influence de Ruysdael et de Wynants se traduit dans ses paysages par un moindre souci d'arrangement décoratif, par une attention plus grande apportée aux accidents du ciel. En Italie, le ciel était pour lui un écran lointain sur lequel cyprès et chênes verts inscrivaient d'harmonieuses arabesques. En France et sous l'influence des maîtres du Nord, il le voit plus bas, plus profond, formé de plans successifs, planant sur les arbres et mêlé à leurs cimes. Voyez pour ces caratères l'*Orage* de la collection Lacaze, le *Temps orageux*, reproduit dans l'Histoire des Peintres de Charles Blanc, et diverses notes à la sépia que, même à l'époque où tant de décorations de boudoirs et de tableaux de genre spirituels ou licencieux sortaient de son atelier, il se plaisait à aller prendre dans les environs de Paris : les *terrasses de Saint-Cloud*, l'*allée ombreuse* de la collection Dutuit [2]...

De toutes ces études de France et d'Italie, que retrouvons-nous dans ses tableaux? — Point ou peu de pay-

1. Thoré et M. Portalis se sont prononcés pour l'hypothèse du voyage. Depuis, M. Fourcaud, dans des récents articles parus dans la *Revue de l'art ancien et moderne* (1907), a conclu contre. Enfin, M. de Nolhac (*Revue de l'art ancien et moderne*, 10 juillet 1907) a apporté une nouvelle preuve qui semble décisive en faveur de l'hypothèse : M. Groult possède un dessin de Fragonard d'après le Triomphe du prince Frédéric d'Orange peint par J. Jordaens en 1652 au mur de la Salle d'Orange dans le Pavillon du Bois à La Haye.

2. Dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts* (juin et juillet 1905). M. Prosper Dorbec se demande si l allée ombreuse de la collection Dutuit n'est pas une œuvre de Delauney de Bayeux, élève de Fragonard, œuvre fort remarquée à l'exposition de la Jeunesse de 1787. Si l'hypothèse est exacte, l'élève obscur a égalé le maître.

sages proprement dits dans l'œuvre peinte de Fragonard, mais beaucoup de compositions où le paysage intervient : pouvait-il résister à la tentation de placer les scènes de sa fantaisie dans le décor de verdure et de ciel qui lui était si bien connu ? Ce décor, il le peint certes sans aucun souci d'imitation littérale, mais avec la souveraine aisance qu'autorise une longue familiarité avec la nature. Comme Watteau, — dont il se souvient, — il le crée en même temps que les acteurs de ses jeux ou de ses drames, et en harmonie avec eux. Il le crée, il l'anime de son âme, il l'agite de ses passions. Souvenez-vous des grands panneaux de Grasse (aujourd'hui dans la collection Morgan), le *Rendez-vous*, la *Poursuite*, les *Souvenirs*, l'*Abandon* : la végétation luxuriante, l'atmosphère même y sont complices du drame d'amour. Dans la *Fête de Saint-Cloud* (à la Banque de France) tout est en fête, et les hauts tilleuls balancent joyeusement leurs panaches au-dessus des groupes de promeneurs. Voyez encore *Renaud dans la forêt enchantée* : chez Fragonard, la nature est toujours enchantée. Dans la *Fontaine d'amour*, les nuages, les arbres tordus semblent gagnés par l'ivresse des adolescents qui s'élancent vers la coupe et tendent ardemment leurs lèvres. Dans les *Hasards heureux de l'Escarpolette* (collection Wallace et collection Ed. de Rotschild), sujet popularisé par la gravure de De Launay, les feuilles et les nuages volent au vent comme les vêtements blancs et roses : tout est folie. Dans la *Scène dans un parc* de la collection Rodolphe Kann, les hautes futaies forment un salon de verdure, calme, bien clos, empli d'une lumière ambrée, où près d'une fontaine de marbre, de jeunes femmes, vêtues d'étoffes claires, jouent dans un rayon de soleil. Dans les *Baigneuses* de la collection Lacaze, les feuillages inclinés sur l'eau, les nuages légers, sont brossés d'un geste vif et passionné,

tous dans le même sens, en tons chauds qui vibrent en harmonie avec les beaux corps fluides.

C'est ainsi que Fragonard nous donne quand il peint, à défaut des paysages exacts que nous pouvons trouver dans ses études lavées à la sépia ou crayonnées à la sanguine, un souvenir, un rêve de la nature, une transposition géniale analogue à celle de Watteau. A son âme ardente et joyeuse convenait une nature riche de sève, touffue, dramatique, moins calme que celle du peintre de l'embarquement pour Cythère, moins mélancolique, moins profonde aussi.

II

Le sentiment de la nature dans la seconde moitié du xviiie siècle : la littérature pittoresque, les jardins anglais, les voyages. — Vernet annonce Corot : le *Pont Saint-Ange* et le *Ponte Rotto*. Les circonstances le font peintre du paysage français : les *Ports de France*, — Imitateurs des maîtres des Pays-Bas et vrais réalistes. — Moreau l'aîné.

Nous venons de suivre l'évolution du paysage en France au xviiie siècle dans l'œuvre de quelques maîtres qui ne furent pas spécialement ou ne furent que par occasion des paysagistes. Nous avons essayé de faire voir le fond de réalisme qui soutient les beaux décors de Robert et les fantaisies de Fragonard. Il nous reste à étudier le seul grand peintre de cette époque exclusivement adonné au paysage, Claude-Joseph Vernet, et avec lui les représentants peu connus du *genre champêtre* et les petits peintres de *Vues* qui contribuèrent à la réaction contre la pastorale conventionnelle de Boucher en imitant les Flamands et les Hollandais, soit dans leur manière, soit dans leur méthode, qui voulurent peindre leur propre pays comme

Ruysdaël au XVIIe siècle, avait peint les dunes de Haarlem ou les environs d'Amsterdam, Ver Meer de Delft le port de Delft. Les résultats obtenus par la plupart d'entre eux ne correspondent pas à leurs intentions; leurs noms sont demeurés assez justement obscurs. Mais leur effort est intéressant. Il prouverait que la « découverte » de la nature — grande nouveauté de la fin du XVIIIe siècle — n'a pas seulement renouvelé les lettres et modifié les mœurs, que les effets s'en sont manifestés dans l'œuvre des peintres plus tôt qu'on ne l'admet d'ordinaire.

Expliquons-nous un peu sur cette nouveauté. Au fond, a-t-on jamais ignoré ou oublié la nature? Je ne le crois pas. Il est probable que, de tout temps, ou du moins depuis aussi longtemps qu'il y a la campagne et la ville, on peut voir des hommes portés à la contemplation des arbres, des rivières et des champs tandis que d'autres sont plus préoccupés d'action ou plus sensibles aux plaisirs de la vie de société. La proportion des uns et des autres doit être à peu près constante. Mais ce sont tantôt les uns, tantôt les autres qui parlent le plus haut, qui font la mode. Notre ignorance de toutes les contemplations qui ne se sont pas exprimées nous fait croire que le sentiment de la nature meurt à certaines époques et renaît ensuite.

Dans la dernière moitié du XVIIIe siècle ce sont les « amis de la nature » qui font la mode. Les amis sincères sont-ils plus nombreux? Il est permis d'en douter. Mais ils sont plus éloquents ou plus bruyants et on les suit. Il est de bon ton alors d'éprouver ou d'affecter une lassitude profonde de la vie urbaine et de soupirer vers la pureté, vers la simplicité des champs : *O ubi campi!*

Cet état d'esprit se manifeste dans la littérature ; il se traduit aussi par un engouement extrême pour les jardins et par la conception même de l'art des jardins, par les

voyages et par le succès des publications des voyages pittoresques.

Sans insister sur la littérature, notons quelques faits et quelques dates : dès 1763, Bernis, le poète courtisan qui amusait de ses vers les joyeux soupers de Paris publie des *Géorgiques Françaises*. En 1769, Delille fait paraître sa traduction des *Géorgiques* de Virgile et l'édition s'enlève en huit jours. Puis il travaille à ses *Jardins* publiés en 1782. Rosset, auteur de l'*Agriculture*, poème didactique en six chants (1774), Roucher, auteur des *Mois* (1779), De Chabanon, traducteur de Théocrite (cette traduction ne fut pas sans influence sur l'œuvre d'André Chénier) partagent, inégalement, son succès. — L'influence des élégiaques anglais se mêle aux souvenirs de Théocrite et de Virgile : on porte aux nues les *Saisons* de Saint-Lambert, imitées de celles de Thomson (1769). La même année, Le Tourneur traduit Young. — Enfin, le sentimentalisme allemand entre dans ce concert : le fameux Gessner, peintre et poète qui vivait à Zurich est égalé aux anciens. Berquin, Sylvain Maréchal (le berger Sylvain dont Lucile Desmoulins devait copier avec attendrissement les fades romances dans son cahier rouge), Florian lui-même se font ses élèves. Il n'était pas jusqu'à Le Brun, Le Brun-Pindare, le hautain et bilieux poète grisé par les louanges des salons, qui ne prétendît être un amoureux fervent et un chantre de la nature. Une de ses odes est intitulée : le *Triomphe de nos paysages*. C'est la glorification des campagnes de l'Ile-de-France, des rives de la Seine, des environs de Paris : Vincennes, Passy, Auteuil, « Fontenay couronné de roses », Montmartre, Vanves, Sèvres, Suresnes, les bois de Romainville, Boulogne et le château de Madrid, Genevilliers, Fontainebleau..., sites où nous suivrons bientôt les peintres du paysage français.

Toute cette poésie n'est pas très profonde, pas très poétique. Les souvenirs mythologiques s'y mêlent indiscrètement; elle a pour principales ressources l'énumération et la périphase. Du moins, elle est nouvelle chez nous et significative. La vraie poésie de la nature à cette époque se trouve, — on l'a dit souvent, — chez les prosateurs : Diderot, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre.

Les Salons de Diderot écrits pour les correspondants allemands de Grimm, ne furent publiés qu'assez longtemps après sa mort, au XIX[e] siècle. Mais il avait des relations personnelles avec les artistes ; bouillant, exubérant, il écrivait comme on parle et il *parlait* tout haut sa pensée. Son influence sur l'art de son temps est certaine. Or, s'il s'intéressait avant tout à la peinture d'histoire et aux tableaux de genre parce qu'il voulait que l'art fût un moyen d'enseignement et d'action sur les mœurs, il s'est souvent occupé du paysage. Il fut le plus violent adversaire de Boucher, le plus ardent admirateur de Vernet et de Loutherbourg. Encore mettait-il en garde ce dernier contre les entraînements de son imagination, ce qui ne laisse pas d'être piquant de sa part. Un exemple vous fera connaître quel sentiment précis et profond il eut quelquefois du paysage. Voici un commentaire de la *Matinée après la pluie*, exposée par Loutherbourg au Salon de 1765 :

« Cela est beau, mais difficile à saisir quand on n'a pas habité la campagne. Il faut y avoir vu, le matin, ce ciel nébuleux et grisâtre, *cette tristesse de l'atmosphère* qui annonce encore du mauvais temps pour le reste de la journée. Il faut se rappeler cette espèce d'*aspect blême et mélancolique* que la pluie de la nuit a laissé sur les champs et qui donne de l'humeur au voyageur lorsque, au point du jour il se lève et s'en va, en chemise et en bonnet de

nuit, ouvrir le volet de la fenêtre de l'auberge et voir le temps et la journée que le ciel lui promet. » L'auberge, le voyageur, le bonnet de nuit trahissent le penchant de Diderot au détail anecdotique et sont peut-être d'un goût un peu flamand. Mais le paysage, fait de ciel et de champs, sans accidents pittoresques, le paysage dont tout l'intérêt réside dans un sentiment de tristesse pénétrante semble avoir été écrit hier.

Pour Rousseau, il nous suffira de rappeler la date de la *Nouvelle Héloïse* : 1761, et son succès. Le sous-titre même du roman : « Lettres de deux amants *habitants d'une petite ville aux pieds des Alpes* » nous avertit que l'auteur, selon l'heureuse expression de Bernardin de Saint-Pierre, considérait le paysage comme « le fond de tableau nécessaire de la vie humaine. » Si Rousseau n'a pas eu, comme Diderot, de relations personnelles avec les paysagistes de son temps, il a pu exercer une influence sur leur art par son exemple, par son succès, en formant les yeux de leur public. Il leur découvre une région qu'ils ne connaissaient pas, les Alpes. Avant eux, il place dans ses paysages des scènes familières. Il situe ses tableaux avec exactitude. Il a le goût des détails bien observés et des larges effets simples. Ce n'est pas sans raison que son tombeau dans l'île des peupliers à Ermenonville deviendra (comme en témoignent les livrets de Salons) pour les peintres autant que pour les philosophes et les gens du monde à l'âme sensible, un lieu de pèlerinage.

Enfin, l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre, son élève, véritable inventeur de la prose pittoresque en France, et de qui on peut dire qu'il voit en peintre, marque le terme où aboutit au XVIIIe siècle l'introduction du paysage dans la littérature. Mais l'intérêt en échappa d'abord aux contemporains.

L'amour de la nature se traduit encore à cette époque

par le développement extraordinaire et les principes nouveaux de l'art des jardins. Les anciens jardins se transforment; de nouveaux se créent. Grands seigneurs et financiers rivalisent à qui pourra montrer à ses hôtes le domaine le plus riche et le plus varié. On tire vanité de ces domaines comme d'une précieuse collection ; on les visite, on les discute, on les décrit. L'art des jardins a ses théoriciens, qui sont nombreux et terriblement féconds.

Or, les grandes créations de Le Nôtre, types accomplis du jardin français, n'ont plus guère d'admirateurs. A ces conceptiòns d'architecte qui prolongent à travers les arbres les lignes droites et la symétrie des palais s'oppose une conception de peintre amoureux de l'imprévu. La mode est aux jardins anglais et même anglo-chinois. On les importe d'Outre-Manche comme les courses de chevaux et le thé. Plus de magots de charmille, plus de murailles de tilleuls, de marmoussets de buis, de boulingrins. Plus de parterres brodés comme un habit. Le jardinier rend aux ruisseaux leur cours sinueux, — il le fait même sinueux à plaisir, — aux arbres leur libre croissance. Le lac remplace les bassins et la prairie les tapis verts. C'est l'époque du *Petit-Trianon*, œuvre du comte de Caraman et de Mique, du *Parc de Sylvie*, dans le domaine des Condé à Chantilly, de *Monceau* dessiné par Carmontelle et, dit-on, Hubert Robert... Le jardin français était une œuvre de raison. Le jardin anglais est une œuve de sentiment et même de sentimentalisme. Il doit faire rêver, et pour provoquer la rêverie on y dresse des ruines et des arbres morts, on place au détour des allées des inscriptions philosophiques. En même temps, l'esprit encyclopédique du siècle s'y donne carrière : le jardin anglais est un raccourci de l'univers ; on y voit des montagnes et des rivières, un village suisse à côté de bains

à la turque, de pagodes chinoises ou de pyramides égyptiennes..., le tout au milieu d'arbres d'essences le plus variées.

Toutefois, les Français, mesurés par tempérament, se sont d'assez bonne heure défendus contre les fantaisies excessives du jardin anglo-chinois. Morel (auteur d'une *Théorie des jardins*, 1776) dans le parc de Guiscard dessiné pour le duc d'Aumont, le prince de Ligne à Bel-œil (voir son livre : *Coup d'œil sur Bel-œil*, 1784), Watelet à Moulin-Joli, De Girardin à Ermenonville, réalisent d'heureux compromis entre le goût anglais et le goût français. De Girardin, qui fut l'élève de Rousseau et son dernier hôte, se souvient de l'Élysée de Mme de Wolmar où l'on ne voyait pas ces petits bosquets à la mode « si ridiculement contournés qu'on n'y marche qu'en zigzag et qu'à chaque pas il faut faire une pirouette[1] ». Dans son traité *De la composition des paysages sur le terrain ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations en joignant l'utile à l'agréable* (1775), il déclare que « Le Nôtre a massacré la nature », mais il ne la torturera pas sous prétexte de la rendre plus *naturelle* : « prendre ce que la nature vous offre, savoir se passer de ce qu'elle vous refuse, s'attacher surtout à la facilité, à la simplicité de l'exécution », tel est son principe. Et en bon disciple du philosophe de Genève, il s'écrie : « Vérité et nature, messieurs les artistes, voilà vos maîtres. »

Enfin les hommes de la fin du XVIIIe siècle ne se contentent pas d'attirer la nature jusqu'au seuil de leurs maisons de plaisance, de remplacer les murs par des fossés ou « ah-ah » pour que rien n'empêche le regard de se porter sur la campagne environnante, ils vont voir la nature chez elle, ils voyagent. Ils vont en Italie, bien

1. *La Nouvelle Héloïse*, t. IV, lettre XI, note.

entendu, mais aussi en Suisse, en Grèce, en Turquie, en Amérique (c'est l'époque des grandes traversées); ils parcourent même la France. Ces voyages provoquent de nombreuses publications d'un genre inconnu jusqu'alors et appelé dans la suite au plus grand succès, les *Voyages pittoresques*.

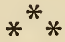
Le premier en date est le *Voyage pittoresque de la Suisse* (1776-1780), entrepris par Jean-Joseph de Laborde, premier valet de chambre et favori du roi Louis XV, financier, musicien, homme de lettres, amateur distingué, esprit curieux, instruit, plein d'initiative, mais un peu « brouillon ». C'était le premier volume d'un grand ouvrage annoncé ainsi par un prospectus prometteur : « Tableaux hydrographiques, pittoresques, physiques, historiques, moraux, politiques, littéraires, de la Suisse et de l'Italie, ornés de 1200 estampes gravées par les meilleurs graveurs d'après les dessins de MM. Robert, Pérignon, Fragonard, Paris, Poyet, Raymond, Le Barbier, Barthélemy, Ménageot, Le Moy, Houel... » Mais aussi prompt à abandonner qu'à entreprendre, De Laborde abandonne le *Voyage de la Suisse* au libraire Lamy. C'était pour s'occuper du *Voyage pittoresque d'Italie* (1778-1786) dont il céda bientôt la direction à l'abbé de Saint-Non. A peine libre de ce côté, de Laborde lança la publication du *Voyage pittoresque de la France, ouvrage national dédié au Roi* (1780-1792), qui devait comporter douze volumes et n'en eut finalement que quatre. Fait à noter, ces ouvrages étaient publiés par souscription, et on trouve dans la liste des souscripteurs les plus beaux noms de la noblesse et de la bourgeoisie, de la littérature et des arts.

Au point de vue de l'histoire du paysage le *Voyage pittoresque de la France* est celui qui nous intéresse le plus. Crayonnés par des collaborateurs nombreux, les

dessins en sont fort inégaux. Il en est de conventionnels, avec un premier plan sombre, un arbre à gauche, un arbre à droite et des arrière-plans de fantaisie. Il en est aussi de très simples et de très vrais. Et qui trouvons-nous parmi les dessinateurs? Précisément quelques-uns de ceux dont nous reparlerons tout à l'heure, quelques-uns des petits peintres réalistes du paysage français : Lallemand en Bourgogne ; Le May, élève de Loutherbourg, dans le Lyonnais et le Dauphiné ; Guenillon, élève de Vernet, dans les environs de Vaucluse ; Lantara, De Lespinasse et Moreau l'aîné à Paris et dans l'Ile-de-France. Un certain nombre de leurs dessins originaux font partie de la collection Destailleur au cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.

Les questions d'influences sont toujours complexes. La littérature, l'art des jardins, les voyages pittoresques ont-ils influé sur la peinture de paysages, ou est-ce l'inverse qui s'est produit ? Il y eut assurément échanges et réprocité d'action. Si un génie aussi personnel que Rousseau n'a rien emprunté aux peintres de paysage, mais a puissamment contribué à leur donner un public, Diderot tantôt a décrit d'après eux, et tantôt leur a dit ce qu'il attendait d'eux. Les jardins sont conçus comme des paysages et quelquefois tracés sur les dessins d'un Hubert Robert ou d'un Vernet ; mais les peintres de paysage y viennent ensuite s'inspirer. De Laborde choisit pour les *vues* qui doivent illustrer sa publication de bons dessinateurs précis et sincères, mais le travail qu'il leur demande est une école de sincérité et de précision. En tous cas ces diverses manifestations nous expliquent la floraison du paysage réaliste dans le dernier tiers du XVIIIe siècle. Un public était prêt à comprendre et à applaudir des peintres qui renonceraient aux compositions dans le style de

Poussin, aux sites italiens chers à Claude, à la pastorale factice de Boucher, et chercheraient dans leur propre pays, vu simplement, matière à peindre. Les poètes, quand ils disent, comme Le Brun, le charme des rives de la Seine, les prosateurs tels que Rousseau, les propriétaires tels que Girardin, le prince de Ligne et Watelet, qui veulent respecter la nature du terrain et la physionomie originale des lieux, les dessinateurs que de Laborde envoie dans toutes nos provinces, entreprennent par des voies diverses une sorte de défense et illustration du paysage et du paysage français en particulier.



Voyons maintenant les peintres à l'œuvre. Le plus illustre, ou mieux le seul illustre, fut Claude-Joseph Vernet[1]. Né à Avignon en 1714, il passa vingt ans à Rome, vint à Paris en 1753 et y mourut en 1789. A Rome, il avait appris la composition dans les tableaux de Poussin, l'art de faire vibrer les lumières et « d'élever, comme dit Diderot, des vapeurs sur la toile » dans ceux de Claude. Il avait étudié la peinture de marine avec Bernadino Fergioni et un lyonnais établi en Italie, Adrien Manglar. L'influence de Salvator Rosa faillit le gâter. Pendant plusieurs années on ne vit dans ses tableaux qu'arbres noueux et rabougris, terrains calcinés, crevassés, mouvementés comme des vagues, ciels de tempêtes. Mais il abandonna ensuite cette fougue factice. Sa couleur s'éclaircit, ses lignes s'apaisèrent. C'est probablement à ce moment de sa carrière qu'il convient de placer les deux admirables toiles du Louvre, la *Vue du pont et du château Saint-Ange à Rome*, la *Vue du pont Palatin dit Ponte*

1. Léon Lagrange : *Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle*, 1864.

JOSEPH VERNET

La Pêche à la ligne.

(Gravure de P. Benazech).

[illegible] Claude [illegible] la [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. Les [illegible] [illegible] des [illegible] [illegible] tels que [illegible] les [illegible] le [illegible] de Ligne et [illegible] [illegible] et la [illegible] [illegible] de [illegible] [illegible] de défense et illustration du paysage et du paysage français en particulier.

⁂

[illegible]. Le plus illus[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] de Claude, il [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Pen[illegible] plusieurs années on ne vit dans ses tableaux qu'[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Mais [illegible] cette fougue [illegible]. Sa couleur [illegible] ses figures [illegible]. C'est probablement à [illegible] qu'il convient de placer les [illegible] [illegible] du Louvre : le *Vue du pont* [illegible] [illegible] le *Vue du pont* [illegible]

1. [illegible]



Rotto. Les fabriques roses de la rive, un campanile carré, un pin déployant son haut parasol, les ponts ensoleillés ou baignés dans une ombre mauve mêlent leurs reflets à la couleur changeante et indéfinissable de l'eau. Des nuages d'un grand dessin, mais à peine visibles, des vapeurs lointaines plutôt, se fondent dans la lumière blonde du ciel. Ces études sincères, simples et calmes, font penser aux meilleurs Corot.

Joseph Vernet semblait, par cette réforme de sa manière, se préparer inconsciemment à la tâche qu'allait lui confier Marigny, la peinture des *Ports de France.*

Il était alors en possession du succès comme du talent. Membre de l'Académie de Saint-Luc et, depuis 1746, agréé à l'Académie royale de Paris, il avait peine à suffire aux demandes des amateurs français et anglais, des prélats italiens : de 1747 à 1751, cent-cinquante toiles connues sortirent de son atelier. Une telle réussite pouvait lui être fatale. En ce sens, la commande des *Ports de France* fut heureuse pour lui. Elle le sauva de la composition banale, de l'exécution hâtive, faiblesses communes à tant de peintres du XVIIIe siècle, et non des moindres, défauts qu'il avait contractés lui-même dès sa jeunesse de peintre-décorateur prodige dans l'atelier de son père Antoine Vernet, à Avignon, et qu'il semble avoir transmis à son fils et à son petit-fils, Carle et Horace.

La commande des *Ports de France* lui fut faite en 1753 par le directeur des bâtiments, frère de Mme de Pompadour, au lendemain d'une exposition qui avait été un triomphe. Il reçut un « projet d'itinéraire » dans lequel le Directeur, sans doute sous la dictée d'un homme de mer, lui fait remarquer les sites caractéristiques qu'il devra peindre et précise le nombre des tabeaux à fournir pour chaque localité : en tout vingt (dont huit pour la Méditerranée et douze pour l'Océan). Les cir-

constances, en modifiant les intentions de Marigny, abrégèrent la besogne du peintre et réduisirent ce nombre à quinze. Le « livre de raison » rédigé au jour le jour par Vernet nous fait connaître les étapes et les péripéties du voyage ; c'est aux Salons qui se succédèrent tous les deux ans de 1755 à 1765 que nous en trouvons les résultats.

Le succès des *Ports de France* fut très grand. Toutefois l'éloge ne fut pas unanime. Ainsi, cette critique très intéressante de Grimm : « J'avoue que je ne vois pas sans regret M. Vernet engagé dans ce travail... D'imitateur de la nature qu'il était, il est devenu copiste, et, après avoir été peintre d'histoire, il s'est fait peintre de portraits » (Correspondance littéraire, octobre 1757). Mais Diderot n'est pas de cet avis. Il déclare que l'artiste a volé à la nature son secret. Ce peintre, dit-il encore, est plus vrai que le Lorrain et de plus « il lui est infiniment supérieur dans l'invention des scènes,le dessin des figures, la variété des incidents et le reste. Le premier est un paysagiste tout court ; le second est un peintre d'histoire. » Les graveurs, apparemment, partagent l'admiration de Diderot, car ils s'empressent de reproduire les ports fraîchement peints. Les planches de Le Bas et de Cochin furent publiées par souscriptions.

Depuis que, faute de place, les *Ports de France* ont quitté le premier étage du Louvre où on les voyait autrefois, pour les salles obscures du Musée de Marine, qui les connaît ? Quelques-uns cependant ne méritent pas un tel oubli : la *Madrague* ou pêche du thon dans le golfe du Bandol (1755) au matin, par une mer agitée, la rade d'*Antibes*, site fameux qui depuis a souvent tenté les peintres (1756). « Comme ce port est une place frontière de la France du côté de l'Italie, — dit l'auteur dans le livret du Salon de 1757, — le devant du tableau pré-

sente des troupes qui y vont en garnison. La campagne est enrichie d'orangers et de palmiers qui sont assez communs dans cette province. Les fleurs et les fruits qui se trouvent en même temps sur les orangers caractérisent la saison, qui est la fin du printemps. On y voit les Alpes encore couvertes de neige. La vue des montagnes du fond est depuis Nice et Villefranche jusqu'à San-Remo. L'heure du jour est au coucher du soleil. » Citons encore les deux vues de *Marseille* (1754), la vue de *Toulon* (1756) où la lumière du matin, largement distribuée sur toute la bande de terre qui s'étend jusqu'à la rade, unit dans une même clarté les accidents variés : routes serpentines, jardins, maisons blanches, allées d'arbres...

Vernet avait eu mille difficultés à vaincre : on lui avait imposé une dimension de toile uniforme ; on avait fixé d'avance les lieux qui devaient lui inspirer des chefs-d'œuvre ; on attendait de lui autant de fidélité que d'un peintre de portraits. Comment concilier l'exactitude du document et l'émotion qui fait l'œuvre d'art ? A quelle hauteur placer la ligne d'horizon pour que les vues, sans être trop incomplètes, ne parussent cependant pas des cartes d'ingénieur hydrographe ? — Vernet tourna ces obstacles par l'habile choix du point de vue et de l'heure. Autre danger, la monotomie. Que ne fit-il pas pour l'éviter ? Il varia les heures et les saisons avec une entente remarquable de l'atmosphère. Il observa dans le moindre détail les caractères singuliers des lieux et les coutumes des habitants. Il eut de jolies idées de peintre, par exemple dans une des vues de *Marseille*, ce groupe où l'ombrelle rose d'une femme se détache sur la mer bleue.

Il n'échappa cependant tout à fait ni à la monotonie, ni à la froideur. Sa touche un peu uniforme et menue

manquait d'éloquence dans ces grandes pages. Souvent ses ciels sont froids ; on voudrait un peu partout des tons plus vibrants et plus d'effet. Puis il fut gêné par la préoccupation de tout dire, par le programme encyclopédique qui lui était imposé, par ce souci d'enseignement si fréquent au XVIII[e] siècle et qui plaisait à Diderot. Mais il y a une grande originalité dans les *Ports de France*, c'est cette manière de peindre simple, sincère, qui n'est ni italienne ni hollandaise, c'est — non par la fantaisie de quelque barbouilleur ignoré, mais sous le double patronage du chef des arts en ce temps et d'un prince de la peinture — ce retour, on dirait presque (tant les essais antérieurs sont peu de chose à côté), cette entrée dans le domaine de l'art du paysage proprement français.

Vernet revint ensuite à ses orages, à ses tempêtes, à ses soleils levants ou couchants dans la manière de Claude, à ses paysages composés tels que les *Baigneuses* du Louvre (1772), et cette route dans une montagne où des ouvriers sont occupés à des travaux de pavage et de terrassement (1774). Il était trop souple, trop ami du succès pour faire œuvre d'initiateur souverain. Il fut du moins un novateur pendant quelque temps, grâce à d'heureuses circonstances, et l'auteur inoubliable du *Pont Saint-Ange* et du *Ponte Rotto*.



Nombreux sont les contemporains de Vernet adonnés exclusivement à la peinture de paysage. Mais ils manquent généralement de génie. Ils sont, de plus, assez difficiles à étudier car, de leurs tableaux, mentionnés dans les livrets de Salons ou dans les critiques du temps. une bonne partie a disparu et le reste est dispersé soit dans les musées de province, soit dans quelques collec-

tions particulières. Beaucoup de noms, peu d'œuvres. Nous devrons donc nous borner à des indications sommaires.

On pourrait grouper d'abord certains peintres de second ordre dont tout l'effort de réalisme ne semble avoir abouti qu'à une imitation assez servile des réalistes flamands et hollandais[1] : Jean Pillement, Loutherbourg, De Marne.

La plupart des tableaux de Pillement sont à l'étranger, car ce peintre avait voyagé beaucoup, en Angleterre, en Allemagne, en Portugal avant de se fixer à Lyon, ville où il était né (vers 1728) et où il mourut (en 1808), dans la misère et dans l'oubli. Toute une partie de son œuvre, ornements, fleurs, compositions de la plus bizarre et quelquefois de la plus charmante fantaisie, panneaux chinois, composés souvent pour la manufacture des Gobelins où il fut attaché comme dessinateur, nous ferait sortir des limites de cette étude. Mais on connaît de lui des paysages exposés au Salon de la correspondance (1782, 1785) une *passerelle* et une *masure* (collection Goncourt nos 226 et 237) des vues des environs de Flessingue, de petites marines anglaises, des études de rochers... (ces paysages ont été gravés), un dessin à la pierre noire, au musée du Louvre, un *Pont rustique* jeté entre deux rochers sur un torrent qui bouillonne, au musée de Lyon. Pillement concevait le paysage comme un coin de nature intime, aisément harmonieux, avec quelque recherche de l'effet. Sa touche était assez vigou-

1. Pour imiter les maîtres des Pays-Bas, point ne leur était besoin de sortir de France. Ces maîtres étaient bien représentés alors dans les cabinets des amateurs parisiens (voir les catalogues des grandes ventes). Robert lui-même, dont nous connaissons la préférence pour Panini, possédait un Ruysdaël « du plus beau faire de l'artiste ». Presque tous les tableaux hollandais ou flamands conservés au Louvre étaient déjà en France au XVIIIe siècle.

reuse et sa couleur chaude, si l'on en juge par le tableau de Lyon.

Loutherbourg, né à Strasbourg (vers 1740) passe en Angleterre en 1771 pour s'y occuper surtout de décoration de théâtre et meurt à Londres (vers 1814). Ses contemporains sont charmés par son habileté, sa souplesse, sa verve : il peint des batailles comme Casanova, des marines comme Vernet, des scènes champêtres qui le mettent sur le rang du vieux Berghem [1]. Si l'on en juge par un *Passage de gué*, tableau ovale très artificiel conservé au Louvre et par des moutons groupés au pied d'un rocher qu'on peut voir au musée d'Orléans, Diderot exagérait ses mérites quand il louait avec enthousiasme sa couleur, sa touche, et il avait raison au contraire de le rappeler au respect de la vérité. « Encore une fois, Loutherbourg a un talent prodigieux ; il a beaucoup vu la nature, mais ce n'est pas chez elle, c'est en visite chez Berghem, Wouwermans et Vernet [2]. »

Jean-Louis De Marne (1744-1829), est flamand d'origine et de goût. Peintre de genre, d'intérieurs, de marines, de paysages « on eût dit, écrivait Charles Blanc, que ce belge francisé voulait résumer en lui toute l'école des Pays-Bas. » Il fit aussi de la peinture d'histoire et fut un des concurrents de David pour le prix de Rome (1782). Mais De Marne nous entraînerait trop loin : une partie de son œuvre appartient déjà aux premières années du XIXe siècle. Signalons-le seulement comme un type accompli des artistes de transition. Rompant parmi les premiers avec la mode du milieu du XVIIIe siècle, il n'échappa pas à une autre manière ; c'est sur un paysage dans le genre de Karel-Dujardin qu'il se fit agréer à

1. Diderot. Salon de 1765.
2. Diderot. Salon de 1767.

l'Académie (1783). Puis le voici peintre des Alpes, des lacs de Suisse, du Valais[1] mis à la mode par Rousseau. Enfin, dans les trente dernières années de sa vie, il devance les romantiques sur les routes de France et dans les clairières de la forêt de Fontainebleau.

Le tort de Pillement, de Loutherbourg, de De Marne, fut d'imiter les Hollandais et les Flamands, moins dans leur méthode que dans leur manière. Le besoin de vérité ne se traduisit le plus souvent chez eux que par la copie de maîtres qui avaient aimé la vérité. Voici au contraire quelques artistes qui, sans être tout à fait indemnes des mêmes influences furent des interprètes plus sincères du paysage français.

D'abord les élèves de Vernet : Guenillon, dont on peut voir de beaux dessins gravés dans le *Voyage pittoresque* de la France ; Jean-François Hue, qui balança la gloire de son maître et fut reçu à l'Académie en 1782, avec une *Vue de la Forêt de Fontainebleau* (actuellement au musée de Compiègne). Il peignit encore des vues de Normandie, des marines, des ports ; mais à partir de 1787, entraîné par le mouvement de retour à l'antiquité, il n'exposa plus que des compositions mythologiques ou historiques et des sites italiens.

Dans le Loiret vivait un amateur fort honnête homme, Aignan-Thomas Desfriches[2] (1715-1800), dont les paysages furent souvent gravés. Après quelques études à Paris, sous la direction de Bertin et de Natoire, il s'était retiré à Orléans, où il vivait en sage, partagé entre le commerce et les beaux-arts, dessinant, peignant, recevant joyeusement des amis illustres, tels que Cochin,

1. Salons de 1785 et de 1787.

2. Je dois ces renseignements sur Desfriches à son arrière-petit-fils, M. Paul Rathouis de Limay qui depuis a publié la correspondance de l'amateur orléanais précédée d'une intéressante étude et accompagnée d'illustrations (*Paris, Champion* 1907).

dans sa propriété de la Cartaudière, formant une belle collection surtout de peintres des Pays-Bas. Il était en relations avec les meilleurs artistes de son temps qui l'encourageaient. « Dessinez toujours avec le même goût et la même ardeur » lui écrivait Hubert Robert (28 mai 1776). Perronneau fit son portrait (chez M. Rathouis), Pigalle son buste (au musée d'Orléans). Il eut deux procédés : la mine de plomb ou la pierre noire d'Italie, puis le dessin sur une sorte de papier préparé, ou *papier-tablette*, qu'il avait inventé pour son usage, et où il enlevait les blancs au grattoir ou à la pointe de pierre-ponce. Il peignit peu. Les paysages de Desfriches, choisis le plus souvent sur les bords de la Loire ou du Loiret, ont été gravés par Chedel, Choffard, Demarteau, Paris, et par quelques amateurs. On en a vu passer dans les ventes De Goncourt, Beurdeley, etc... Quelques-uns sont conservés au Louvre et au musée d'Orléans. Il dessinait bien les arbres, leurs ramures tourmentées, leurs feuillages où glisse la lumière. Son art est timide et trahit l'amateur, mais il gagne la sympathie par une certaine ingénuité.

La Normandie a été peinte par Pérignon (1727-1782), qui fit aussi des vues du Valais pour le *Voyage pittoresque* de la Suisse et des gouaches représentant le château de Ménars et les environs de Blois (au Louvre, parmi les dessins non exposés). Dans le Lyonnais travaillait De Boissieu (1736-1810)[1], dessinateur et graveur précis, vigoureux, qui étudiait les crevasses d'un tronc d'arbre ou les lézardes d'un vieux mur comme les rides d'un visage. Avant de se fixer à Lyon il avait étudié à Paris et voyagé beaucoup. Il visita l'Italie en compagnie du duc de Larochefoucauld et du naturaliste Desmarets, non

1. Catalogue de son œuvre, Lyon 1878, et Notice sur lui (par son petit-fils Lyon, 1879).

Louis-Gabriel MOREAU

Les Coteaux de Meudon

(Musée du Louvre)

[illegible] de la [illegible] de peintres des Pyrénées, il [illegible] avec les [illegible] de son temps qui [illegible]. Il [illegible] et le [illegible] fit son portrait (chez M. [illegible]) [illegible] (au musée d'Orléans). Il est [illegible] de [illegible] sur la pierre [illegible] d'étain, sur le [illegible] sur une sorte de papier [illegible], ou papier [illegible] qu'il avait inventé pour son usage et où il [illegible] les blancs au grattoir ou à la pointe de [illegible]. Il peignit peu. Les paysages de [illegible], [illegible] plus souvent sur les bords de la [illegible] de la Loire, ont été gravés par [illegible], [illegible] et par [illegible]. On [illegible] dans [illegible] de [illegible], [illegible] [illegible] et de [illegible] [illegible] leurs [illegible] la lumière [illegible], mais il gagne [illegible] par une [illegible] sagesse.

Le [illegible] a été gravé par [illegible] qui fit aussi des vues du Valais pour le Voyage pittoresque de la Suisse et des [illegible] représentant le château de Blois et les environs de Blois [illegible]. Dans le Lyonnais travaillent les [illegible], dessinateurs et graveurs [illegible], qui étudient les [illegible] d'un tronc d'arbre ou les [illegible] d'un [illegible] les ruines d'un village. [illegible] Lyon il avait étudié à Paris et [illegible]. Il visita l'Italie en compagnie de [illegible] naturel [illegible].

1. [illegible]



sans s'être arrêté à Ferney où il vit Voltaire, et en Savoie où il dessina des glaciers. Au retour d'Italie Desmarets proposa, dit Mariette « de visiter l'Auvergne qui renfermait bien d'autres merveilles qui n'étaient pas assez connues. Il fallait un dessinateur exact et précis pour en avoir une idée complète et M. De Boissieu y était tout à fait propre ; on lui en fit la proposition qu'il accepta, et, pendant tout le cours de l'année 1766, il s'occupa à dessiner dans cette province une infinité de singularités par rapport à la formation des montagnes et aux débris des anciens volcans... » Mais De Boissieu sut dépasser quelquefois la simple exactitude documentaire.

A Paris et dans l'Ile-de-France nous trouvons Lantara[1] (1729-1778), Lallemand (1710-1805), J.-B. Raguenet, Louis Nicolas de Lespinasse (1734-1803), Alexandre-Jean Noël (1752-1834), artistes dont le musée Carnavalet a recueilli quelques *vues* généralement plus intéressantes pour leur précision que pour leur beauté, d'autres encore dont on pourrait relever les noms aux Salons de la Correspondance et du Colisée et enfin un vrai peintre, Gabriel-Louis Moreau, frère aîné du célèbre graveur qui fit tant de spirituelles vignettes pour les libraires de son temps. Moreau l'aîné (1740-1806) est très imparfaitement connu[2]. Il était élève de De Machy ; il fut reçu à l'Académie de Saint-Luc en 1764 sur un paysage avec architecture, eut le titre de peintre du comte d'Artois et se présenta vainement deux fois (en 1787 et 1888) à l'Académie royale, assez indifférente alors à tout ce qui ne rappelait pas l'antiquité : voilà à peu près tout ce que nous connaissons de sa vie. Quelques-uns de ses paysages (Vue de Pontoise, l'eglise de Montmorency, la ville de

1. Bellier de la Chavignerie : *Recherches... sur le peintre Lantara*, 1842.

2. Adrien Moureau : *Les Moreau* (*Collection des Artistes célèbres*), 1893.

Montmorency, l'obélisque et la cascade du jardin de Bagatelle, le pont et l'Ermitage du même jardin) ont été gravés dans le *Voyage pittoresque de la France*. Il peignit à l'huile, à la gouache, à l'aquarelle des coins de parcs et des paysages suburbains presque tous dispersés dans des collections particulières : le catalogue de son œuvre est assez difficile à établir. Mais nous savons que Louis Gabriel Moreau est l'auteur de deux chef-d'œuvres conservés au Louvre, une *Vue des côteaux de Meudon prise du parc de Saint-Cloud* et une *Vue prise aux environs de Paris* (exactement, des hauteurs de Montreuil), — et cela suffit à lui assurer une place très honorable dans l'histoire du paysage français. La vue de Meudon est or et vert. Des vapeurs blondes glissent derrière les côteaux dans le ciel d'un calme soir d'été. Au premier plan, où l'on voit des groupes de promeneurs habillés comme à la veille de la Révolution, deux grands arbres, peints avec naturalisme, réunissent leurs branches en voûte et forment un cadre sombre au ciel et aux côteaux que dore une lumière sereine. — La vue prise des hauteurs de Montreuil est au contraire dans des tons froids. L'orage menace. Un grand nuage violet, étudié dans les formes de ses volutes, dans ses plans successifs, avec une attention digne de Ruysdaël plane très bas ; son ombre court sur plaine où des verdures bleu foncé alternent avec la terre rousse. On a l'impression de l'espace comme devant l'*Espace* de Chintreuil. Ces deux émouvants chefs-d'œuvre font penser un peu aux Hollandais, mais encore plus aux paysagistes français de l'École de 1830 : on est presque surpris de les rencontrer au Louvre dans la salle du XVIIIe siècle.

Ainsi, bien que le paysage « tout court », comme disait Diderot, soit alors généralement considéré comme un

genre secondaire et trop souvent abandonné à des artistes de second ordre, l'histoire de ce genre au XVIIIe siècle après Watteau ne laisse pas d'être encore assez riche et digne d'intérêt. Après la tentative réaliste d'Oudry, puis la réaction de Boucher, voici que de grands peintres, Fragonard et Hubert Robert crayonnent comme en se jouant des études pleines d'air et de lumière dont ils se souviendront dans leurs compositions. Joseph Vernet représente avec éclat ce que les théoriciens appelaient en ce temps le « style pastoral et champêtre » et, quand il oublie d'arranger la nature, quand les circonstances le contraignent à suivre de près son modèle, il lui arrive de faire œuvre émouvante et personnelle. Enfin les peintres de vues précises deviennent de plus en plus nombreux et au milieu de bien des tâtonnements, de bien des imitations stériles, nous voyons l'un d'eux, Moreau l'aîné, atteindre à une conception de son art très voisine de celle qui va triompher au cours du siècle suivant. Le réveil du sentiment de la nature à la fin de l'époque qui nous occupe ne s'est donc pas fait sans le concours des peintres et à leur insu. Mais nous arrivons à la Révolution, à la tyrannie de David : le retour à l'art antique dont nous avons montré les débuts, développant ses conséquences extrêmes, provoquera une renaissance du paysage historique et fera oublier les timides précurseurs de ceux qui s'attacheront uniquement à peindre la beauté changeante des jours.

LE

PAYSAGE AU TEMPS DE LA RÉVOLUTION

ET DE L'EMPIRE[1]

Doctrines en présence à la fin du XVIIIe siècle : l'imitation de l'art antique, l'étude de la nature. — Prééminence apparente de la première, réelle de la seconde. — La proscription du paysage, conséquence de la première, sa glorification, conséquence de la seconde ; goût du public pour les paysages réalistes. — Histoire par les œuvres de la lutte entre le paysage réaliste et le paysage composé. — Les imitateurs de Poussin, de Vernet, des Flamands. — Artistes originaux : Louis Moreau et Georges Michel.

« Le système des arts doit changer comme le système politique », s'écriait en 1793 l'auteur de l'*Explication de l'Exposition* de cette année[2]. Si ce vœu ne reçut pas satisfaction immédiate, si la révolution de l'art retarda sur celle de la société et du gouvernement, du moins fut-elle entièrement préparée et réellement amorcée par l'époque intermédiaire entre la chute des Bourbons et leur restauration.

En effet, au cours de ce quart de siècle, les questions esthétiques furent agitées avec la passion qu'on mettait alors en toutes choses et chacune des solutions préconisées trouva des artistes pour l'essayer avec conviction.

1. Ce chapitre a été écrit par M. François Benoît.

2. Cf. notre travail : *l'Art Français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres*, in-4° 1897 Librairie de l'art ancien et moderne.

Deux doctrines se disputèrent âprement l'adhésion des hommes de ce temps. L'une, fille de la Renaissance, formée au XVIIe siècle, parfaite à la fin du XVIIIe siècle sous l'influence du rationalisme des philosophes, du progrès de l'histoire et du mouvement politique, affichait un idéalisme outrancier et une antiquomanie forcenée ; elle professait le mépris des impressions sensorielles et l'horreur des émotions vives, enseignait la vertu des règles et conseillait l'imitation des arts grec et romain. L'autre, au contraire, proclamait que la beauté est relative et diverse, éparse dans la nature, enfin réalisée à quelque degré dès qu'un artiste exprime avec force un sentiment sincère, vif et original.

C'est une opinion courante que de 1789 à 1815 la première esthétique fut l'objet d'une dévotion aveugle et universelle. La vérité est qu'elle ne conquit jamais qu'une minorité d'artistes et n'eut aucune prise sur le public : de bonne heure, les plus clairvoyants de ses adeptes, David en tête, désespérèrent de l'avenir et l'ère impériale n'était pas close que le procès paraissait jugé.

Ce dualisme esthétique, ce conflit et son issue, aucun genre ne les manifeste mieux que le paysage. Nous diviserons notre étude en deux parties, consacrant la première à distinguer, à définir et à mesurer les forces dont les peintres paysagistes d'alors subirent l'action ; la seconde à reconnaître les directions et les allures diverses qu'ils adoptèrent et à apprécier les résultats qu'ils obtinrent.

I

Une proscription brutale du paysage en tant que genre autonome apparaît comme une conséquence nécessaire des conceptions de l'idéalisme classique. Celui-ci ne voit

dans la nature qu'un objet qui soit digne de l'attention de l'art, l'homme. Tout au plus admet-il la représentation du monde à titre soit de repoussoir à l'image du « roi de la création » soit de cadre à une scène poétique ou historique soit de prétexte à une allégorie mythologique.

L'ambiance révolutionnaire fut cause que quelques fanatiques du système en tentèrent l'application intégrale. Au cours d'une séance tenue par la *Société républicaine des arts*, en germinal de l'an II, le peintre Wicar, les citoyens Lebrun et Espercieux insistèrent, sous prétexte qu'un paysage « ne peut rien sur les mœurs » et « ne dit rien à l'âme, » pour que les paysagistes fussent « renvoyés aux manufactures » en compagnie de leurs confrères adonnés au genre et que tout tableau de cette catégorie fût exclu du Musée alors en formation ! L'auteur des *Lettres critiques et philosophiques sur le salon de 1796*, se refusait à parler du paysage, pour la bonne raison que « c'est un genre qui ne devrait pas exister ! » C'était aussi l'avis de l'un des plus réputés parmi les paysagistes du temps, de Valenciennes, quand il écrivait ces mots : « l'art de peindre est un et ne devrait comprendre qu'un seul genre, la peinture d'histoire ! » Enfin, quand l'Institut reçut du Directoire mission de lui désigner un certain nombre d'artistes à couronner à la fête du 1er vendémiaire an VII, il élimina du concours, en bloc, les peintres de paysage et de genre !

Les plus tolérants des adorateurs du « Beau idéal » et de l'Antique font grâce au paysage à la condition qu'il soit aussi peu nature que possible. Non seulement ils condamnent le paysage-portrait comme une de ces viles besognes « où il n'y a que la main et les yeux qui travaillent », mais encore ils repoussent l'imitation éclectique et même l'interprétation libre de la réalité. A les entendre, nul objet, nulle collection d'objets n'est

susceptible de révéler le beau ; celui-ci est le privilège de l'archétype de chaque espèce, pur des dégradations consécutives aux hasards de la génération et aux accidents de la vie. Autant dire qu'il échappe aux investigations de l'œil et n'est atteint que par une conception de l'esprit. Si nous en croyons le paysagiste Valenciennes[1], la nature est ratée ! « Lorsque l'homme de génie la contemple... ; hélas ! il ne trouve presque rien. Il voit cette nature telle qu'elle est : il admire, mais il n'est pas content, les rochers lui paraissent mesquins !... » Nul aliment pour l'imagination, nul ferment d'enthousiasme. « Heureux l'artiste qui se livrant au charme des illusions, croit voir la nature telle qu'elle devrait être ! Il a la satisfaction, il ressent le noble orgueil de créer pour ainsi dire une nature trop rare à rencontrer dans sa perfection. Il produit nécessairement des choses nouvelles, parce que son imagination toujours échauffée et nourrie par les descriptions des poètes se multiplie à l'infini. »

Maintenant, le moyen pratique ? « Se pénétrer de la lecture des poètes, surtout d'Homère, de Virgile, de Théocrite, les méditer et... *fermer les yeux* ! » Alors, en effet, « on verra cette nature idéale, etc. » Exemples : « Claude Lorrain exprimait avec vérité la rosée du matin... Mais le Poussin faisait précéder le char du Soleil par l'Aurore répandant des fleurs et des perles sur la nature. Van der Neer a peint supérieurement des clairs de lune ; mais aucun de ceux que nous connaissons ne vaut pour l'esprit cette charmante idée qu'un de nos artistes modernes a exécutée en faisant reposer un rayon de cet astre sur la bouche d'Endymion[2] : voilà la poésie de la peinture ! »

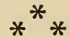
Mieux vaut, à la façon de Poussin, peindre « avec la

1. *Eléments de perspective... pratique suivis de réflexions... sur le paysage*, 1800.

2. Girodet, *le Sommeil d'Endymion* (Louvre).

couleur du sentiment » qu'à la manière de Ruisdael « avec le sentiment de la couleur ! » Point d'étude d'après la nature, mais plutôt d'après les maîtres qui donneront le modèle : Poussin du style, Waterloo du feuillage, Berghem et Salvator Rosa des terrains et des rochers, Lorrain et Wouwerman des lointains[1] !... »

Il s'en fallait que ce fussent là divagations sans portée. Valenciennes était un artiste en renom, membre de l'ancienne Académie, chef d'école, reconnu comme l'héritier direct « de la grande manière de Poussin », enfin, ce qui était plus grave, professeur de perspective à l'école des Beaux-Arts.



Cependant aussi catégorique et plus fréquente fut l'affirmation de l'antithèse. Le paysage trouva des panégyristes décidés qui non seulement revendiquèrent hautement son droit à l'existence, mais encore n'hésitèrent pas à mettre une simple vue, « le paysage portrait », « le paysage nu », en balance avec « le paysage composé » et même avec le « paysage historique ».

« Le paysage, écrit Girodet, est un genre de peinture universel, auquel tous les autres sont subordonnés, parce qu'ils y sont tous renfermés[2]. » « C'est la nature qu'il faut imiter et non les maîtres », prononce Pommereul. Dans sa critique du salon de l'an V, Amaury-Duval, à propos d'un tableau de Grobon, s'écrie : « Dites-moi, graves routiniers, à quelle école appartient ce tableau. c'est vraiment ce jeune homme qui peut se dire l'élève de la nature. On dit qu'il est de Lyon ! Eh bien ! hâte-toi

1. Cf. Gessner, *Lettre sur le paysage*, Deperthes, *Théorie du paysage*. Valenciennes, *op. cit...*

2. *Lettres* écrites d'Italie (1791, 1793).

de retourner dans ton pays ! Fuis ! tu t'es distingué parce que tu as étudié seul et loin du Louvre. Là périssent les talents originaux[1] ! »

Taillasson[2] adjure les jeunes paysagistes en ces termes. « Quittez, quittez, vos froides écoles ! Eh ! que sont toutes leurs leçons devant l'amas immense des richesses de la nature. Près de son langage sublime que sont leurs préceptes usés ? »

Pour la moindre vue « peinte au fond d'un bois » Amaury Duval se déclarait prêt à donner tous les paysages du salon de l'an IV. « C'est au sein de Paris que leurs auteurs ont la manie de les peindre. Qu'arrive-t-il ? Faute d'avoir le modèle, ils tâchent d'imiter les images que d'autres en ont faites. Vains efforts ! ces imitations d'imitations sont toujours froides et sans vérité. Là, rien n'est animé, rien ne vit. Dans son *Salon* de l'an VIII, inséré au *Mercure* de l'an IX, Esménard exige que les paysagistes soient véridiques. En l'an X, la *Revue du Salon* de l'année les conjure « d'abandonner toute manière et de s'adonner à l'imitation stricte de la nature ».

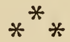
De toute part on réclame des images caractérisées. Amaury-Duval veut « des détails vrais, intéressants... ; le port, la physionomie des arbres. » L'auteur du *Vengeur* (1812) entend trouver dans un tableau « le feuillé qui distingue chaque espèce[3] ». Gault de Saint-Germain impose au paysagiste « l'exacte connaissance du physique des arbres ».

Mieux encore. Le peintre est pressé d'étudier et de traduire les effets de lumière ! Amaury-Duval attend de lui qu'il « fasse reconnaître dans quelle saison, à quelle heure du jour il a voulu représenter sa vue, s'il vente,

1. *Décade philosophique*, t. XI, p. 151.
2. *Observations sur quelques grands peintres*, 1807.
3. *Le Spectateur* (1814).

si l'air est chaud ou humide[1]... » A Gault de Saint-Germain il faut « la suavité des météores et la puissance des prestiges aériens[2]. » Dès l'an VI, Chaussard recommande au peintre le rendu du « plein air ! »

Nous pourrions multiplier les citations de ce genre. Celles que nous avons choisies sont empruntées à des publications qui eurent du retentissement et purent exercer une influence. Esménard, selon les termes mêmes de Stendahl, « tenait à Paris sous le Consulat, état de grand homme » et son *salon* de l'an VII fut célébré à l'égal de ceux de Diderot. Préfet de l'Empire, directeur de la Librairie, Pommereul devait à sa situation officielle une certaine autorité. Outre qu'il était artiste, Gault de Saint-Germain, était expert en ancienne peinture, auteur d'un *Guide des amateurs* et, par suite, en situation d'impressionner l'acheteur. Egalement artiste, Chaussard ne manqua pas de tribunes et fut un haut fonctionnaire : rédacteur à la *Décade philosophique*, auteur du *Pausanias français* (1806), il professa à Rouen, Orléans, Nîmes, Paris ; d'autre part il fut chef de la troisième section de la commision thermidorienne de l'Instruction publique, puis secrétaire général du Ministère de l'Instruction publique. Chef du bureau des Beaux-Arts au ministère de l'Intérieur sous le Consulat, Amaury-Duval fut un des dirigeants de l'importante *Décade*, son rédacteur artistique attitré, en outre collaborateur à *l'Athenœum*.



En vérité, les avocats du paysage et même les amateurs de son mode réaliste avaient la partie belle.

1. *Décade*, t. VII.
2. *Décade*, t. XVIII.

Et d'abord le public était avec eux !

En substituant à l'ancienne aristocratie supprimée, émigrée ou ruinée, une aristocratie de parvenus, industriels négociants, militaires, politiciens, la Révolution avait assuré le triomphe des genres secondaires et du réalisme. Tandis que les « honnêtes gens » de l'ancienne France étaient par leur éducation tout imprégnés de l'antiquité gréco-romaine et préparés par les « humanités » à en goûter l'évocation plastique dans le « tableau d'histoire », les « nouveaux riches », comme on disait alors, se détournaient de toute œuvre dont le sujet ne leur était pas immédiatement intelligible ou dont le style conventionnel leur refusait le plaisir de retrouver dans l'image la réalité familière.

Quelques faits manifesteront, en en précisant la modalité, une révolution qui compte au nombre des causes les plus efficaces des transformations de l'art au XIXe siècle. Quand les sectaires de la société républicaine des arts s'érigèrent en section esthétique du tribunal révolutionnaire et prononcèrent la déchéance du paysage et du genre, ils s'attirèrent de vives attaques en prose et en vers dont Détournelle nous a conservé le souvenir[1].

Dans la Décade de l'an V, Amaury-Duval nous apprend que « plusieurs personnes lui ont reproché de ne pas s'être assez étendu sur les paysages. » Lorsqu'en l'an VII, l'Institut prétendit réserver les récompenses officielles aux seuls peintres d'histoire, sa décision souleva de telles protestations que le ministre de l'Intérieur intervint en faveur des parias. Sur quinze tableaux achetés par la société des Amis des Arts au salon de l'an X, six étaient des paysages. Les documents relatifs aux expositions de l'époque impériale attestent que les grandes machines

1. Dans son *Journal de la Société républicaine des arts.*

historiques étaient délaissées par les visiteurs pour les tableaux de paysage et de genre. Vers la fin du règne on en était à admirer le « courage » des peintres d'histoire qui affrontaient toutes les privations attachées à une partie de l'art « *qui ne pouvait plus leur procurer comme autrefois* une grande considération[1] ! »

Aussi bien, pour cette concurrence des genres le paysage était-il favorisé, particulièrement sous sa forme réaliste. Il bénéficiait du développement prodigieux de la scène militaire dont le théâtre est nécessairement une partie de nature déterminée. Il tirait avantage du règne, alors à son apogée, de la mode champêtre lancée par la littérature du XVIII[e] siècle et de la vogue du jardin naturel, dit « anglais » ou « chinois », qui en était une conséquence. Il était, pour employer les propres termes d'un de ses adversaires, servi par « l'ignorance crasse des gens à argent qui s'extasiaient en restes de laquais devant les trompe-l'œil ». Enfin il profita de la fortune naissante des sciences naturelles. Dès lors, en effet, la science cessa d'être inconciliable avec l'art comme au temps où elle se réduisait aux déductions d'algèbre et de géométrie. Les sciences naturelles ont le même objet que l'art ; elles observent ce qu'il imite. Loin de détourner l'homme de la contemplation sympathique des choses, elles l'y invitent en même temps qu'elles le préparent à des conceptions moins simplistes et moins abstraites.

Cependant aucune des conditions précitées ne fut plus favorable au progrès du paysage et à son orientation dans un sens naturaliste que la popularité dont jouissaient alors les petits maîtres flamands et hollandais auprès

1. Jay, traduction de Bottari, p. 12.

Georges MICHEL

Aux environs de Montmartre

(Musée du Louvre).

[illegible] par les [illegible] paysage [illegible] Vers la fin [illegible] paysage [illegible] considération (1).

Aussi bien, [illegible] le paysage [illegible], particulièrement sous sa forme [illegible], il bénéficiait du développement prodigieux de la [illegible] dont le théâtre [illegible] de la mode champêtre [illegible] par la littérature [illegible] du jardin naturel [illegible] « [illegible] » ou « [illegible] », [illegible] pour [illegible] [illegible] avec l'art [illegible] d'algèbre [illegible] naturelles [illegible] par l'art, elles [illegible] ce qu'il imite. Loin de détourner l'homme de la contemplation sympathique des choses, elles [illegible] en même temps qu'elles le [illegible] simples et [illegible].

Dépendant [illegible] des conditions précises [illegible] du paysage et à son orientation dans [illegible] la popularité dont [illegible] les petits maîtres flamands et hollandais [illegible]

(1) [illegible]



des jeunes artistes autant que chez des amateurs. En l'an IX, à la vente Robit, le plus haut prix, celui de 29.000 francs, fut atteint par un Potter et, la même année, à la vente Tholozan, un autre tableau du même peintre, de petites dimensions, fut adjugé pour la somme de 27.000 francs, partageant avec un Rembrandt l'honneur des plus fortes enchères. Sous l'Empire tous les témoignages s'accordent sur le « goût exclusif » des acheteurs pour les peintures de paysage et de genre des écoles néerlandaises. Quant aux artistes, ils se prirent d'une telle passion pour la copie de celles qu'exposait le Louvre que l'administration dut prendre la précaution de les « placer sous verre dans des boëtes![1] » Rien d'ailleurs n'est plus significatif que l'adjonction au titre d'œuvres envoyées aux salons de l'époque, de mentions comme celles-ci : « peint dans le genre flamand », « peint dans le genre hollandais! »

II

Ayant défini les influences auxquelles se trouvèrent soumis les paysagistes de l'époque révolutionnaire et impériale, nous allons rechercher dans quelle mesure ils les ont subies. Nous commencerons par établir l'importance et la direction de leur activité, puis nous procéderons à une courte revue des hommes et des œuvres.

Bien que les exemplaires en soient actuellement fort rares, la production de ce temps fut très considérable. L'ensemble des paysages exposés aux salons ouverts de

1. Séance du conservatoire du Muséum, 19 ventôse III (archives du Louvre).

1791 à 1814 représente, en effet, près du quart des envois et dépasse le chiffre de 1.800 pièces.

Jusque vers 1806 la lutte apparaît vive mais incertaine entre le paysage composé et la vue dénommée. Mais, après cette date, c'est cette dernière qui prend l'avantage. Quant à celles qui sont nettement spécifiées « d'après nature », c'est en 1798 qu'elles se montrent pour la première fois au Salon, où elles continuent de se présenter au nombre de deux à sept suivant les années.

La répartition géographique des « vues » topographiques fournit de précieuses indications sur l'exploration alors à ses débuts du territoire français et des pays avoisinants. Au total, le nombre des vues de *France* équilibre celui des vues d'*Italie*. Les autres régions ne sont représentées que dans une moindre proportion : d'abord la *Hollande*, à cause du hollandais Swagers qui alimente régulièrement le salon de sites de son pays ; puis la *Suisse*, à cause de Gessner et de Rousseau ; ensuite l'*Orient* à cause des voyages de Cassas, enfin l'*Angleterre*, la *Belgique*, l'*Allemagne* rhénane, l'*Espagne*, l'*Autriche*. Nous avons compté jusqu'à trois paysages tropicaux. En Italie, ce sont les *environs de Rome*, surtout *Tivoli*, *Albano*, le lac de *Nemi* qui obtiennent le plus d'attention des artistes ; puis le pays *napolitain*, principalement l'*Isola di Sola* et la *Cava*, enfin la *Lombardie*, surtout au voisinage des lacs. Les vues de France sont naturellement pour la majeure partie empruntées à la région parisienne, où les peintres semblent affectionner *Fontainebleau*, le *Bois de Boulogne*, *Montmartre*, *Montmorency*, *Saint-Cloud*. Après les environs de Paris viennent les *Alpes* françaises qu'avaient fait connaître le voyage artistique d'Italie et les guerres de la Révolution ; ensuite, la *Normandie*, les *Pyrénées*, popularisées par Ramond à qui plusieurs artistes renvoient le spectateur et par les guerres avec l'Espagne ;

puis, la *Provence*, l'*Auvergne*, découverte depuis une quarantaine d'années ; l'*Ouest*, la *Bourgogne* et le *Lyonnais*.

L'inventaire du paysage dépourvu d'indications topographiques manifeste les rapides progrès du sentiment de la nature chez les hommes de cette époque. En effet, la part du paysage héroïqu e ou historique est infime[1], et encore faut-il remarquer qu'à partir de 1804 il est de plus en plus rajeuni par l'emprunt d'épisodes à l'histoire ou à la légende du moyen âge et des temps modernes. C'est à un rang également inférieur que se montre le paysage animé, « avec figures » ou « avec figures et animaux » ; après 1800, sa décadence est de plus en plus rapide.

La première place[2] est occupée par le *paysage* proprement dit qui produit un nombre, à chaque Salon plus considérable, de morceaux à « *effet* ». Nous trouvons là un indice du développement et de l'affinement simultanés du sentiment de la nature. Les « effets » préférés sont ceux de *soir*, puis ceux de *nuit*, de *clair-de-lune*, signe précurseur des temps romantiques ; ceux enfin de *matin*, d'*hiver*, de *brouillard*, de *pluie*, d'*orage*, etc. Vers 1800, l'épithète de « romantique » commence d'être accolée au titre de quelques tableaux. Observons enfin que la *marine* ne paraît guère en honneur : après Trafalgar le contraire eut été singulier. Ainsi, d'une manière générale, se révèle une approximation régulièrement croissante du sens de la poésie champêtre qui laisse pressentir la prochaine éclosion du paysage conçu comme la traduction d'une impression visuelle ou sentimentale.

1. A peine 1 p. 100.
2. 60 p. 100.



Presque tous les paysagistes d'alors imitent une des manières consacrées par l'art du passé ; d'après le modèle choisi, on peut les classer en trois groupes selon qu'ils suivent Poussin, Vernet ou les Flamands. Les originaux ne figurent qu'à titre d'exception.

Suivant la loi ordinaire, les pasticheurs n'atteignent pas leur but. C'est surtout par la couleur qu'ils pèchent, comme d'ailleurs tous les peintres du temps. Trop finis, trop léchés, leurs tableaux ont un aspect émaillé qu'aggravent chez les disciples des Flamands et de Poussin la noirceur et l'opacité du ton général. Chez ces derniers, l'imitation se montre naïve et s'attache à reproduire non le style et le procédé de tel ou tel peintre, mais son œuvre telle que le temps l'a faite. Trop souvent, on est frappé du contraste que présentent pour un même artiste, ses études, pleines de vérité, de sentiment, de lumière et de couleur et ses compositions achevées, défigurées par la roideur des végétations, la lourdeur du ciel et la ressemblance de la peinture avec un empois vernissé.

On rencontre cependant, ça et là, même chez les plus systématiques, des exemples d'analyse précise, de traduction sincère et même de vision émue.

Le style conventionnel de Poussin, a pour principal représentant Valenciennes (1750-1819) originaire de Toulouse et élève de Doyen, avec qui nous avons déjà fait plus haut ample connaissance. Ses œuvres que nous avons peu d'occasions d'apprécier, étaient, par les uns égalées à celles de Poussin, par le plus grand nombre critiquées

pour la monotomie du feuillage, la lourdeur de la touche, l'opacité de la couleur.

C'est sous sa direction que se formèrent la plupart des paysagistes en renom de l'époque. Il s'en faut toutefois qu'ils aient tous adopté sa doctrine ; le plus renommé fut Bertin (1775-1842) qu'un apprentissage consciencieux et un incontestable sentiment de la nature écartèrent parfois de la manière de son maître. Souvent sec et dur dans le traitement du feuillage, inhabile à aérer ses espaces, il sait généralement éclairer ses tableaux ; dans ses études il fait preuve de vision fine et, quand il consent à oublier la théorie, il se tire d'une composition à son honneur ; il n'eut d'ailleurs qu'à se louer de ses contemporains. A son tour, il fonda école et parmi les élèves qui, dans la seconde moitié de l'Empire, fréquentèrent son atelier, il faut signaler Boissellier, Cogniet, Corot, Enfantin, Michallon, ce dernier premier lauréat du paysage historique en 1817.

La postérité artistique de Vernet, même abstraction faite des artistes qui, par leur date de naissance appartiennent au XVIII[e] siècle, est considérable. Hue (1751-1823), diversement jugé par ses contemporains, très discuté, chargé, néanmoins, d'achever la série des Ports de France, offre trop souvent des feuillages figés et une couleur vitreuse ; toutefois certaines de ses toiles ont du lointain et de l'harmonie. Crépin (1772-1851) fut au nombre des artistes les plus admirés, honoré comme l'héritier direct de son maître, lauréat des Salons, bénéficiaire des commandes officielles. Boguet (1755-1839) émigré à Rome, chargé en l'an X de la commémoration des combats de Bonaparte en Italie, fort malmené par la critique et par le premier Consul, rebute souvent par des verdures en carton, par des crudités de chromos, mais il réussit les

fonds et parfois attrape l'effet juste. Cassas (1756-1827) contribua par la publication de ses albums de voyage à la révélation de la nature et des monuments méditerranéens ; ses aquarelles, parfaites sous le rapport du dessin topographique, pèchent par le défaut de lumière et de transparence. Remarqué mais contesté, Dunouy (1757-1843) unit quelques qualités à de graves défauts.

Constant Bourgeois (1767-1836), très admiré, titulaire de récompenses, favorisé d'achats de l'État, baigne certains de ses paysages d'une belle lumière dorée. Au même groupe se rattachent la plupart des méridionaux. Pierre-Xavier Bidauld (1745-1813) et Joseph-Xavier Bidauld (1758-1845), manquent de sentiment ; mais le second réussit les fonds ; il eut d'ailleurs beaucoup de succès et passa pour un « instigateur du retour à la nature ». Castellan (1772-1838) un des plus renommés pour le paysage historique, entra à l'Institut en 1825. Plus connu dans le Midi qu'à Paris où il obtint cependant une médaille en 1810, directeur de l'école d'Aix, Constantin (1756-1864) a laissé des tableaux qui manquent d'atmosphère et d'harmonie, mais en revanche des vues au lavis bien en perspective, fines et moites, des études de rochers et d'arbres lavées ou dessinées à la sanguine, dans une manière large, grasse, alerte et sûre qui interprète avec vérité et sentiment.

Dans le Nord et l'Est de la France l'influence de Vernet fut contrebalancée par celle des Flamands et des Hollandais italianisants, par celle de Berghem en particulier. Nous omettons comme étrangers à la France proprement dite des hommes comme Ommeganck d'Anvers qui fut un des artistes les plus en vogue de l'époque ou comme Swagers d'Utrecht à qui l'on reprochait d'exagérer le fini et le brillant de ses modèles hollandais. César Van Loo

(1743-1821) n'eut à se plaindre ni du public, ni de la critique, ni du gouvernement. Il laisse regretter de la froideur; néanmoins dans ses effets de neige, son motif favori, la nature du sujet atténue jusqu'à un certain point ce défaut et permet d'apprécier la sincérité de l'imitation. Bruandet (1755-1803) généralement loué et quelquefois proclamé excellent, déplaît trop souvent par la sécheresse de son dessin et la maigreur de sa facture. Mais nous connaissons de lui des vues que recommandent des perspectives étendues, de beaux fonds ouatés de vapeurs, un faire large associé à un sentiment poétique. Grobon (1770-1853), peintre de genre et de paysage, est un traducteur sincère de la nature dans ses lignes et dans sa couleur. Il fut avant tout un artiste provincial, mais il conquit à Paris quelques admirations enthousiastes. Watelet (1780-1866), titulaire d'une médaille de deuxième classe en 1810, manque la plupart du temps d'abandon dans la composition et dans l'exécution, mais il se rachète quelquefois par des qualités de grâce, de finesse, voire de sentiment et de couleur.

Enfin, une place à part et en bon lieu doit être réservée à deux indépendants que leurs contemporains ignorèrent ou méconnurent, à Louis Moreau et à Georges Michel. Le premier (1740-1806), dit Moreau l'aîné pour le distinguer de son frère le dessinateur, manifeste à un degré parfois éminent la faculté de caractériser les aspects d'un site et surtout de sentir et d'exprimer les phénomènes aériens ; malheureusement, sa matière est parfois un peu lourde et sa facture monotone. Michel (1763-1843) était un peintre de tempérament qui adorait la nature et en faisait l'image avec passion ; il a réussi plus d'un ciel superbe, accordé des harmonies sobres et graves, et d'une main sûre conduit un pinceau hardi.

A défaut des éloges de la critique il obtint du moins l'admiration enthousiaste et fidèle de quelques artistes et amateurs.

En somme, bien qu'elle n'ait guère contribué à l'accroissement du patrimoine du paysage français, l'époque de la Révolution et de l'Empire a sa place marquée dans l'histoire du genre. Dans toute la force du terme, elle fut une ère de transition, ayant fait, côte à côte, fleurir l'idéal classique et germer l'idéal moderne.

LE PAYSAGE

AU TEMPS DU ROMANTISME[1]

I

LE PAYSAGE ROMANTIQUE

Inexistence du paysage à l'époque impériale. — Théories artificielles. — Renaissance du paysage.
Le paysage doit au romantisme une âme. — Résurrection de la nature. — Opposition entre la nature et la société. — Tendance lyrique et subjective.
Le paysage doit au romantisme une technique. — Destruction des idées stylistiques. — Libération de la palette. — Tendance aux virtuosités techniques. — Prescience de l'impressionnisme.

L'Empire fut une période défavorable au développement du paysage ; l'art durant ces années se concentra tout sur la personnalité humaine.

Une théorie régna qui eut son écho le plus puissant en David, celle de la prééminence de l'homme. L'habitude fut de considérer tout par rapport à lui et comme serf de sa puissance. Dans l'art tout entier cette conception se

1. Ces conférences, faites par M. Léon Rosenthal, ont été rédigées par Mme G.-L. Rosenthal d'après des notes obligeamment communiquées par M. Raymond Bouyer.

traduisit par une apothéose de la plastique humaine et le paysage refléta à son tour cette servitude.

La nature, que le XVIIIe siècle avait connue fraîche et agreste, se fit terne, décolorée pour mieux rehausser *le sujet*. Elle ne fut plus qu'un décor, ou, moins encore, un fond inanimé, fait avec mépris, comme un remplissage ennuyeux et nécessaire. Quand le paysage ne tombe pas à cette extrémité, comme honteux de lui-même, il emprunte à l'histoire une raison d'être. Des fabriques, des épisodes, le plus souvent sans lien, avec le site retracé, s'ajoutent à la nature et c'est par eux que l'œuvre est désignée au public.

D'ailleurs on dédaigne le sol national ; l'Italie seule ou la Grèce semblent dignes du pinceau.

Ce que l'on se propose d'évoquer, ce n'est pas le charme mystérieux, rare, de tel site inconnu, c'est un ensemble de lignes noble, symétrique, compassé. Ici l'on retrouve — transposées au paysage — les théories davidiennes sur la plastique. Il y a un même souci d'ennoblissement du modèle et un même scrupule de vérité. Cela se traduit par une recomposition du paysage où le libre élan des lignes fait place à une ordonnance architecturale, sévère, logique, et par la pratique du « beau feuillé ».

Avec une patience implacable, les feuilles sont prises une à une, transportées sur la toile sans qu'une ombre, un jeu de lumière, puisse faire grâce à l'une d'elles. Cela, avec une facture sèche, blaireautée, pauvre, sans émotion, sans intelligence.

Cependant ces singuliers artistes professent pour Poussin un fanatisme absolu. C'est qu'ils se méprennent sur l'essence de l'œuvre par laquelle ils veulent autoriser leur propre esthétique.

Là où Poussin a rassemblé les beautés éparses d'un

paysage en une émouvante synthèse afin d'en mieux faire jaillir l'âme, ils croient apercevoir une stylisation géométrique — une abréviation de « raisonneur ».

Bien loin de renouer les traditions du paysage, ils pratiquent un art de convention stérile et froid. Férus de leurs doctrines, ils méprisent les paysagistes hollandais.

Ruysdaël, Hobbéma, ne sont pour eux que des peintres de genre. Mais qu'importent leurs admirations et leurs dédains, l'art n'est plus avec eux, le paysage, entre leurs mains, meurt lentement. « En général, écrit Chateaubriand [1], les paysagistes n'aiment point assez la nature et la connaissent peu. »

Pour revivifier le paysage, il faudra qu'une génération nouvelle apporte à l'étude de la nature une sensibilité fraîche, un esprit sans préjugé; que, conception et forme, elle vienne tout renouveler.

Cette génération d'artistes attendue, nécessaire, surgit. A moins de vingt ans d'intervalle naquirent Corot (1796), Ed. Bertin (1797), Aligny (1798), Flers (1802), Paul Huet (1803), Brascassat (1804), De la Berge (1805), Diaz (1809), Troyon (1810), Paul Flandrin, Dupré (1811), Cabat, Rousseau (1812), Chintreuil, Ravier (1814), Daubigny (1817).

On pourrait s'attendre qu'une telle parenté d'âge rassemblât tous ces jeunes gens dans une même voie, dans une commune manière de sentir. Tout au contraire, cette floraison d'artistes contemporains est la plus variée qui se soit jamais rencontrée. Leurs œuvres sont si éloignées qu'on pourrait dire de certaines qu'elles s'opposent. La raison d'une telle diversité est dans l'ambiance sociale où vécurent ces tempéraments : ambiance trouble, inquiète,

1. *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages*. Londres, 1795.

changeante, faite de courants heurtés, de remous, d'oscillations.

On voudrait en vain rattacher cette renaissance du paysage à des faits précis, à un nom. Celui de Constable a été souvent prononcé. Il exposa au Salon de 1824 trois paysages qui causèrent une impression profonde. Delacroix, qui les vit avant l'ouverture du Salon, repeignit fièvreusement, hâtivement le fond des *Massacres de Scio* en s'inspirant du maître anglais. Prenons garde, toutefois, à ne pas nous exagérer l'influence de Constable.

Un mouvement qui se poursuit pendant trente ans en se transformant sans cesse, qui est le point de départ de l'art de tout un siècle, dont on ne peut mesurer l'influence parce qu'elle est vivace encore chez nos contemporains, un tel mouvement si complexe, si fécond ne naît pas d'une influence extérieure. Ce n'est pas un accident passager qui le crée, c'est tout l'admirable et obscur jeu de forces qui entraînent la France tout entière. La peinture les subit et les reflète.

Trois courants généraux se dessinent et, successivement s'affirment : le mouvement romantique sous la Restauration, le renouveau du classicisme sous la monarchie de Juillet et le courant réaliste qui prélude à 1848.

Tous trois, ils vont agir sur le paysage français. Ils ne sont pas exclusifs et ne se partagent pas les esprits ; ils les sollicitent tour à tour ou tous ensemble, les convient à des fins contradictoires ; pas un artiste de cette période, sauf peut-être Corot, qui n'oscille sous leur impulsion. Rousseau, Cabat, Huet, Decamps seront à leur heure, romantiques, néo-classiques et réalistes.

Notre effort sera donc ici, non d'écrire une page de l'histoire du paysage, mais d'examiner les trois séries de forces qui ont collaboré à sa rénovation, de dégager ce qu'il leur a emprunté de durable ou d'éphémère. Influences

THÉODORE ROUSSEAU

Les Chênes

(Musée du Louvre).

(Collection Thomy-Thiéry).

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



romantique, néo-classique et réaliste méritent d'être successivement analysées et les dates nous invitent à rechercher, d'abord, la part du romantisme.



L'influence romantique s'est exercée dès la Restauration. Le terme « *romantique* » appliqué au paysage signifia primitivement substitution aux ordonnances classiques de sites à cascades, à rochers, ornés de vieux chênes. En ce sens périmé le peintre Michallon est précurseur du romantisme. *La mort de Roland*, qu'il exposait en 1819 et que conserve le Louvre, était propre à jeter les esprits dans des « terreurs romantiques [1] ».

Le romantisme, dans l'acception définitive du terme, dépasse cette portée étroite. Ferment essentiel, ce qu'il a apporté au paysage, c'est tout ensemble une âme et une technique.

La nature avait trop longtemps subi l'indifférence ou le mépris, un besoin général de renouveau pencha vers elle les artistes. Ils la consultèrent avec le désir de s'y retremper ; ils la découvrirent comme un monde multiple, vivant d'une vie intense, tantôt exubérante, tantôt latente, vibrante et frissonnante dans ses moindres parties. « J'entendais, disait Rousseau, les voix des arbres, les surprises de leurs mouvements, leurs variétés de formes et jusqu'à leur singularité d'attraction vers la lumière m'avaient tout d'un coup révélé le langage des forêts, tout ce monde de flore vivait en muets dont je devinais les signes, dont je découvrais les passions [2]. »

Ils sentirent aussi la nature pleine de douceur et de

1. Kératry. *Du beau*, II, p. 21.
2. Sensier. *Rousseau*, p. 52.

rêverie. Avec Chateaubriand, avec les poètes, ils s'accoutumèrent à goûter en elle une sorte de fraternité. On s'éprit de ce miroir, muet, docile, on l'aima et cette sympathie alla parfois jusqu'à l'exaltation. De la Berge s'écriait devant Roussseau : « Il faut aimer la vie jusqu'à en perdre l'esprit[1]. » Cela seul suffit à recréer le paysage.

Le peintre classique, qui voyait la nature inerte, supprimait les causes de trouble, de variation. Sensible seulement au côté architectural d'un paysage il recherchait les aspects permanents, se désintéressait des particularités, des accidents par où s'exprime l'originalité d'un lieu. Au contraire l'orage, le vent mobile, les accidents naturels, pittoresques, les détails heureux sont la joie des romantiques. Leurs recherches se font subtiles parce que leur sensibilité est plus affinée.

Poètes toujours penchés sur eux-mêmes, analystes aigus de leur cœur, ils projettent leur personnalité sur la nature : ils ne lui demandent pas une communion vague, mollement panthéiste, elle est pour eux la lyre douloureuse accordée au son de leur chant intime. Ils cherchent chez elle un écho à leurs rêveries inquiètes, à leurs angoisses, à leurs troubles, à leurs joies, et elle répond à leurs vœux. Elle leur livre le secret de ses forêts mystérieuses, de ses marais grouillants, des heures imprévues où le matin s'éveille, des minutes où le soleil projette au couchant ses féeries pourprées. Cette interrogation passionnée des peintres a recréé le sens du paysage national. Émus par des beautés proches, ils ont délaissé l'Italie solennelle, impersonnelle, pour retrouver l'accord de leur âme avec les sites de leur patrie.

Par un effet tout contraire, d'autres, épris de pitto-

1. Id. *ibid.*, p. 36.

resque, sont entraînés au loin et le goût de l'exotisme va contribuer à développer l'orientalisme.

Tant de découvertes fécondes s'entachaient de travers passagers, marque d'une époque. De même que Byron, que René, ces artistes, nourris de leurs propres rêves, étaient étrangers à la société dans laquelle ils vivaient. Un malaise naissait de leur génie même ; incompris, ils étaient blessés sans cesse par ignorance, par dédain, par raillerie. D'instinct, ils s'éloignèrent des « plaines déshonorées par le voisinage de nos villes[1] », sentant en la nature solitaire un plus fort appui à leur cœur que parmi ces multitudes où ils n'éveillaient pas un écho. Leur âme blessée opposa la nature à l'homme. Ils peignirent la montagne libre, la forêt solitaire, le recoin abandonné où stagne l'eau sourde des marais. Ils se passionnèrent pour Fontainebleau, si près de Paris et si rebelle à l'action humaine, Fontainebleau dont les arbres noueux et les rochers chaotiques marquaient comme une révolte des choses.

Tandis que Diaz, dans une charmante pochade, qui nous est conservée au Louvre, transpose aux crêtes neigeuses des Pyrénées la symphonie en blanc majeur, Rousseau « méfiant et solitaire » s'adresse « avec une sorte de volupté aux montagnes les plus sinistres[2] ». Il recherche les « motifs farouches, les points de vue étranges[3] ». Bientôt il quitte la montagne pour la forêt et là il découvre « le monde des anciens âges et les régions des tempêtes[4] », les marais, où la vie préhistorique s'unit à l'existence actuelle. Il peint la *Descente des vaches dans le Jura* dont la facture traduit le panthéisme

1. Chateaubriand. *Op. cit.*
2. Sensier. *Rousseau*, p. 21.
3. D'après Sensier. *Op. cit.*, p. 20.
4. Sensier. *Op. cit.*, p. 6.

de l'idée. Les animaux ne sont que des taches informes qui font corps avec les terrains, les arbres, les herbages. Par cette conception Rousseau se rencontre avec Diaz, en tout si opposé à lui, avec sa facture trop sûre d'elle, parfois lâchée. Un commun amour de la nature puissante et loin de l'homme crée entre eux, malgré la divergence de leurs génies, comme une parenté.

Parfois l'impression exacerbée se traduit par la grandiloquence. Decamps, dans les *Chevaux de Halage*, peint une silhouette d'homme se détachant sur le ciel couchant dans le recueillement et la solitude des choses. L'homme, vu à contre-jour, enveloppé d'ombre, détache sa vigueur sobre sur l'eau du canal, la maison, les nuages fouillés, tourmentés de mille recherches. Son bras élevé est solennel : cependant c'est un humble roulier, l'emphase de son attitude devance « le geste auguste du semeur ».

Une autre tendance plus durable, plus dangereuse, naît de l'exaltation du moi. C'est la tendance lyrique qui se communique au paysage. Par une pente insensible, les artistes déforment la nature pour mieux exprimer leur personnalité. Loin de se perdre en elle, ils la subjectivent. A leurs yeux, selon le mot de Fromentin, « un paysage qui n'est pas teinté fortement aux couleurs d'un homme est une œuvre manquée[1] ». Amiel a dégagé l'essence même de cet art romantique dans la formule célèbre : « Un paysage est un état d'âme[2]. »

L'art tourmenté, inquiet de Rousseau trahit le modèle qu'il a sous les yeux. Des additions, des retouches, des surcharges n'arrivent jamais à satisfaire sa fébrilité. Sa pensée s'interpose entre son regard et son œuvre. Ce

1. Fromentin. *Les maîtres d'autrefois*, p. 205.
2. Amiel. *Journal*.

n'est pas la nature seule qu'il cherche à peindre, ce sont les conceptions de son cerveau sur elle. Thoré pressentait l'écueil, quand il lui écrivait : « Tu créais des mirages qui te trompaient souvent dans ta peinture sur la réalité des effets naturels. Tu te débattais ainsi par excès de puissance, te nourrissant de ta propre invention que la vue de la nature vivante ne venait point renouveler[1]. » Cet éloignement de la réalité, ce perpétuel retour sur soi-même enferment le romantisme dans des limites étroites et parfois le rendent dangereux ; ils tendent à créer dans certains cas un nouvel académisme.



Malgré ces dangers, il ne reste pas moins à l'influence romantique la gloire durable d'avoir insufflé une âme au paysage ; il a aussi celle qui est, peut-être, en art plus essentielle, d'avoir créé une technique nouvelle. En ce point, ce sont les peintres d'histoire qui ont innové et c'est par eux qu'ont été influencés les paysagistes. Géricault exposa le *Radeau de la Méduse* en 1819 ; Delacroix débutait en 1822, Paul Huet, Rousseau, les aînés de la pléiade paysagiste, ne figurèrent pas au Salon avant 1827 et 1831.

Rubens, sur les peintres d'histoire comme sur les paysagistes, eut une influence décisive. Parmi les contemporains, Bonington fut un initiateur : les aquarelles de ce jeune homme mort à vingt-sept ans, toutes vibrantes d'une chaude symphonie de couleurs et faites d'un pinceau hardi, préparèrent les succès de Constable au Salon de 1824.

La *Charrette à foin traversant un gué*, le *Canal en*

1. Thoré à Rousseau 1844, cité par Sensier, *Rousseau*, p. 48.

Angleterre, la *Vue près de Londres*, suscitèrent l'enthousiasme. Œuvres admirables de pure facture, à l'aspect fatigué, rugueux, inquiet. Cette technique recherchée, savoureuse, plut aux esprits par les préoccupations qu'elle trahissait. Elle était bien l'écho de cette inquiétude moderne qui naissait.

Déjà Bruandet et surtout Georges Michel avaient eu l'intuition du paysage nouveau et tracé des pages dignes d'être offertes en modèle. Mais, ignorés de leurs contemporains, ils furent sur eux sans influence.

Les Romantiques cherchèrent l'harmonie intrinsèque d'un tableau, ils étendaient ce souci jusqu'à se préoccuper de l'effet des couleurs dans le cadre d'or. Pour eux le tableau devait constituer avant tout une belle sensation, une sorte de joyau ; la vérité de l'observation restant secondaire.

Pour un semblable objet, il n'était pas d'excessives recherches. Decamps pratiqua une véritable alchimie, il faisait des mélanges secrets, inventait des procédés pour obtenir cette pâte riche, gluante, savoureuse, dont l'éclat s'est à peine terni. De même Rousseau, dont Sensier nous décrit ainsi l'atelier : « Il était vaste et sévère, c'était plutôt un laboratoire de penseur que le retrait d'un peintre de notre temps. On y respirait *un renfermé* de vieilles toiles, de vieux papiers, de palettes desséchées, de couleurs en évaporation, d'huiles grasses, de vernis, d'essences, de matières organiques innommées qui communiquait à ce refuge de l'esprit une espèce de terreur bienfaisante. Je me croyais comme chez un Faust de Dieu[1]. »

Ce cuisinage des couleurs, c'est le vocabulaire précieux que se crée chaque peintre pour s'exprimer, car

1. A. Sensier. *Rousseau*, p. 4-5.

c'est là le souci prédominant de ces analystes. En face de la nature, c'est toujours d'eux-mêmes qu'il s'agit, et comme ils ne tolèrent que des toiles harmonieuses, ils s'écartent insensiblement chaque jour de leur modèle.

Deux panneaux de Jules Dupré conservés au Louvre, le *Matin* et le *Soir*, sont caractéristiques de ces tendances. Dans une atmosphère indécise, parmi des empâtements vagues, des animaux s'élaborent, on devine des arbres. Cela est loin de la nature sentie par une âme, c'est une sonate de couleurs rêveuse, imprécise qui décèle une tendance dangereuse.

Paul Huet, pour s'y être trop abandonné, ne sera jamais pleinement un maître. Déjà en 1837 il avait donné le *Matin*, rêverie pittoresque faite de chic. Après lui, après Dupré, les dessins de Victor Hugo où le même instinct s'exaspère. Puis c'est Ravier dont les aquarelles sont maintenant au Louvre. Sonates exquises, de nuances rêvées, c'est un mirage, une fantaisie anglaise à la Turner, auprès desquelles paraissent lourdes les œuvres de Monticelli.

Ainsi conçu l'art est une impasse ; il éblouit, mais il est stérile. Il ne se soutient que chez quelques cerveaux exceptionnels. C'est là l'écueil du Romantisme.

Mais le danger peut s'éviter et Théodore Rousseau y a échappé. Ni l'inquiétude, ni la recherche des effets fugitifs, ni la complexité de sa technique ne l'ont éloigné de la nature. Il voulait tout dire et s'il surchargeait sa palette et sa toile c'est qu'il se savait impuissant à tout exprimer. Il sentait confusément qu'au lieu de désigner les choses, il faudrait les indiquer par des équivalences, les suggérer « substituer l'impression juste à l'imitation rigoureuse [1] ». Dans son métier savant et embarrassé ger-

1. Ch. Blanc. *Les artistes de mon temps*, p. 437.

maient inconsciemment les audaces de l'impressionnisme et le malaise qu'il ressentait, que tous éprouvaient près de lui était précisément l'attente de la formule libératrice qui succéderait à de laborieux balbutiements.

Ainsi le Romantisme en s'appliquant au Paysage l'avait ressuscité. Les tendances dangereuses qu'il favorisait n'offraient qu'un péril passager et il apportait à l'art une âme qui le vivifia et une technique féconde qui portait en elle l'avenir.

II

LE PAYSAGE NÉO-CLASSIQUE

Impopularité du romantisme. — Réaction néo-classique.
Le paysage néo-classique.
Les maîtres néo-classiques. — Influence temporaire.
Corot.

Le Paysage a dû au Romantisme la vie de l'âme, et une langue nouvelle. Ces dons ne furent pas immédiatement compris, ils provoquèrent la surprise ou l'indignation : les yeux habitués aux précisions sèches s'effarouchaient des taches dont ils ne discernaient pas les intentions : si l'on veut retrouver plus près de nous une inintelligence analogue, il suffit de se reporter aux débuts de l'Impressionnisme.

Les mêmes plaisanteries faciles accueillirent, à quarante ans de distance, les deux écoles. La « danse des arbres », le « fouillis », « la soupe aux herbes », travestirent des tendances qui déroutaient par leur nouveauté.

Si vaines que ces railleries nous apparaissent, elles

Théodore ROUSSEAU

Le Marais dans les Landes

(Musée du Louvre).

[illegible]

[illegible] qui [illegible]

[illegible]

II

LE PAYSAGE [illegible]

[illegible]

Le Paysage a dû [illegible] de l'eau [illegible]

[illegible] aux yeux habitués aux premières [illegible]

[illegible] il suffit de se reporter aux [illegible]

[illegible]

[illegible]



n'indiquaient pas uniquement de l'inexpérience et des préventions. On pouvait de bonne foi refuser d'adhérer au Romantisme. Cela n'était pas une question d'hostilité d'esprit, mais d'hostilité de tempérament. Le Romantisme ne répondait qu'à la mentalité inquiète et forte de quelques-uns des contemporains ; il contrariait le génie français, amoureux de sobriété, de clarté, de précision. Il était le fait de sensibilités nerveuses, parfois un peu maladives, et de cerveaux rêveurs ; il y avait en lui trop de choses amassées confusément, entrevues sans discernement ; il heurtait l'éducation classique du public.

En art, il ne représentait qu'une minorité. Les amis de la couleur ont toujours été en petit nombre en France, et c'est la ligne, nette, pure, facilement lisible, la coloration effacée, assujettie au dessin qui ont toujours prévalu dans le sentiment national. Les symphonies chaudes des romantiques, en vain faisaient la joie de l'œil, le tempérament raisonneur français réclamait d'un tableau plus qu'une sensation savoureuse ; il fallait que, devant une œuvre d'art, l'esprit aussi reçût satisfaction. Là où l'ordonnance logique faisait défaut, on pouvait jouir, on n'approuvait pas et une réaction instinctive tentait de se formuler.

Ce fut sous la monarchie de Juillet qu'elle se produisit. Ce qui prouve la sincérité de ce mouvement c'est qu'il ne s'adressait pas à la peinture seule. Elle n'en reçut, pour ainsi dire, que le contre-coup. Il débuta dans les lettres : Théophile Gautier et Musset en ressentirent les effets. Le signe manifeste de la réaction fut le demi-échec des *Burgraves* en opposition au succès qui accueillit la *Lucrèce* de Ponsard.

En 1837, Gautier et Lamartine se rencontraient dans un commun hommage à la Beauté antique. Avec sa fougue habituelle, Gautier écrivait : « Pour ma part, je

préfère à tous les truands du moyen âge le corps de marbre d'une belle nymphe antique qui fait baiser sa gorge au soleil sur sa couche de nénuphars et de glaïeuls [1]. » Lamartine, subissant le charme pénétrant de la Grèce, disait : « Oui, c'est un mystère, mais c'est un fait que l'image du beau, que le type du beau, que le sentiment du beau, se révèlent avec plus d'évidence et de force dans les chefs-d'œuvre de l'antiquité. Cela ne se prouve pas, cela se sent. Demandez-le à tout homme qui a lu la Bible ou Homère, qui a vu le Parthénon ou l'Apollon du Belvédère. Le beau est antique... l'immuable antiquité nous domine toujours [2]. »

Musset dans son Salon de 1836 narguait dédaigneusement le Romantisme « bon, selon lui, à barbouiller les enseignes ». C'est le moment du triomphe d'Ingres et de son école.

Ary Scheffer change sa technique et bientôt apparaîtront Chenavard, puis les néo-grecs, Gleyre et Gérôme.

Tous font effort pour retrouver la clarté linéaire, l'harmonie simple, et ramènent leur inspiration aux sujets antiques. Delacroix même reflète cette crise et après la *Bataille de Taillebourg* il peint une *Médée*.



Le paysage subit aussi ce retour à l'antiquité, mais sous une apparence de réaction, c'est une révolution qu'il accomplit. Quelques jeunes gens, contemporains de Rousseau, mais formés tard, affirmèrent l'orientation nouvelle. Ce qu'ils peignaient était empreint de classicisme, non à la manière de leurs maîtres J-V. Bertin et Valen-

1. Cité par Lafenestre. *Artistes et amateurs*, p. 136.
2. Lamartine. *Discours sur l'enseignement*, mars 1837.

ciennes, mais avec une spontanéité qui les affiliait à Poussin. Aux « études maladroitement cousues[1] », qui constituaient, selon le mot de Girodet, le paysage impérial, ils opposaient une interprétation nouvelle de la nature. Disciples de Poussin, ces peintres ne tentaient pas de l'imiter servilement, mais ils s'appliquaient à ressusciter dans leur cœur la sincérité de sa vision.

L'Italie les appelait ; c'est dans la campagne où Poussin avait rêvé qu'ils devaient le mieux pénétrer le génie du maître. Ils retournèrent aux bords du Tibre et, en 1826, Edouard Bertin, Corot et Aligny se rencontraient près de Rome à l'auberge de la *Lepre*. Tous trois peignent la campagne romaine et, de retour en France, ils apportent une formule nouvelle, celle du paysage classique que l'on pourrait définir : le paysage italien vu par un œil français.

Essayons d'en préciser les principes et, puisqu'Aligny et Edouard Bertin sont oubliés maintenant, que seul le nom de Corot, surgit, appuyons sur Corot notre démonstration ; examinons *Agar dans le Désert* que le maître peignit en 1835.

C'est un paysage composé, mais non à l'aide de formules ou de recettes, l'artiste a dans l'expression désiré l'ampleur. Ampleur des masses, solidité des terrains, équilibre des formes dessinées, composent une œuvre sobre, sévère, d'inspiration tout ensemble, personnelle et classique. La couleur brune, sèche, âpre, sinon désagréable, a été visiblement dépouillée, par parti pris, de tout agrément. C'est une comparse qui ne doit pas usurper l'attention. Au premier plan, des falaises rocheuses, au loin des rochers composent des accords solennels. Dans cet art le chêne et le hêtre sont remplacés par des arbres

1. Notice sur Girodet dans ses *œuvres complètes*, I, XXXIX.

grêles dont le jet droit imite les colonnades : bouleaux, pins et peupliers. La nature enfin y appelle l'homme et si l'artiste ne se contente pas de plaquer des personnages, s'il accorde leur sentiments au caractère du paysage, c'est encore l'antiquité, c'est la mythologie ou, dans le cas présent, l'histoire sainte qui parlent à son imagination et lui fournissent des héros.

Un autre exemple, *Homère et les Bergers*, peint dix ans plus tard, ajoute aux groupes cadencés, aux plans toujours marqués avec une extrême précision, des fabriques estompées sans doute, mais solidement bâties, merveilleusement charpentées.

Ce paysage, inspiré par l'Italie auquel il emprunte ses thèmes, trouve à s'appliquer aux sites de France. Fontainebleau, où Rousseau et Dupré cherchaient à évoquer la variété vibrante de la nature, prend un aspect imposant et grave sous le crayon de Corot. Il y consacre en 1831 et 1833 deux études faites avec un parti pris de simple grandeur.



Tel est le système : rappelons les artistes qui y ont conformé leur œuvre.

C'est, d'abord, Aligny (1790-1870) simple, froid, abstrait, qui s'inspire du Morvan, puis, au cours d'un voyage en Italie et en Grèce, note des paysages avec une raideur ingriste qui s'approche de la caricature. Dans son œuvre les gris dominent et se marient à des jaune-laitue, verdures pâles opposées à la « noirdure » de Rousseau.

Edouard Bertin (1797-1871) est à la fois plus distingué et plus humain. Ses dessins, agencés selon le mode classique, ont une tenue peu populaire, mais sont l'expres-

sion d'une âme élevée et rare. C'est la meilleure partie de son œuvre. Il ne demande à la nature ni une confidence, ni une émotion, mais une vérité formelle et quasi parnassienne. Ses études des *Ruines d'Agrigente*, de *Massa*, de *Méta* près du golfe de Naples, *le Nymphée de la Nymphe Egérie* frappent par leur noble ordonnance.

A côté de lui Paul Flandrin (1811-1902), délicat, mais timide, peint, en 1843 une page significative. Poussin est aux bords du Tibre, il médite, le pinceau prêt à fixer sa pensée. La campagne est sévère, nue, l'on aperçoit au loin le château Saint-Ange. C'est un hommage juste et ingénieux à un inspirateur.

Il faudrait citer encore Français, facile et inconsistant, Buttura, A. Desgoffes, Benouville, Chevandier de Valdrome.

Le mouvement fut assez fort pour poser son empreinte, au moins temporaire, sur des peintres aux tendances bien éloignées. Il agit naturellement sur les jeunes gens. Marilhat, avant d'être conquis par l'Orient, tire des sites de l'Auvergne des œuvres néo-classiques, Troyon, Daubigny sont un moment entraînés. Daubigny peint en 1840 dans une note inaccoutumée un *Saint Jérôme;* Troyon en 1841, *Tobie et l'Ange*. Cabat se débat pendant plusieurs années.

Les artistes mûris sont eux-mêmes impressionnés. Paul Huet expose, en 1841, des paysages composés ; en 1843, il donne à un *Crépuscule* les beautés nobles et vagues du classicisme. Théodore Rousseau même reflète un jour ce souci nouveau de simplicité. Dans le *Dormoir d'Apremont*, on dirait que son nervosisme, son inquiétude de tout dire, s'apaisent. Decamps révèle des instincts de grandeur et de composition jusque-là insoupçonnés. Les *Muses au bain; Jésus sur le lac de Génésareth* sont des œuvres grandiloquentes et épiques. Les fables de La Fontaine, la *Grenouille et le Bœuf* ou le *Héron* servent

de prétexte à des paysages où préludent les lignes sobres qui se déploieront dans la *Bataille des Cimbres*.

***

Cette influence partout répandue du néo-classicisme vers 1840 en montre la force. Sa gloire reste d'avoir produit Corot.

C'est près des néo-classiques les plus déterminés que Corot fit ses premières armes, c'est d'eux qu'il reçut ses premiers encouragements, et, dès 1825, lors de la rencontre de Rome, Aligny, pressentant son génie, disait : « Il sera notre maître à tous. » A cette époque Corot reçoit les conseils d'Ed. Bertin[1] et voici le souvenir qu'il en a gardé : « C'est à lui que je dois d'être resté dans la voie du beau. » Et, évoquant ensuite leurs études communes, il ajoute : « Quel instinct ! Quand nous allions tous trois avec Aligny, cherchant un motif dans la campagne de Rome, Edouard était toujours le premier à l'ouvrage et à la bonne place. »

De cette époque datent le *Forum* et le *Colisée*, images fidèles et « études très fameuses », disait Corot. Il y cherchait la perspective par des plans solides, « la sévérité et la grandeur des lignes[2] » et la notation exacte des valeurs avec ces tons gris, roses, argentins si personnels et si sobres.

Avec un minimum d'effort technique il obtient la sensation d'espace et l'impression de vie. De 1827 date le *Pont de Narni*, de 1835 *Agar*, de 1836 *Diane au bain* qui marquent une progression constante et, dans le

1. Gautier a associé Bertin, Aligny et Corot dans ses vers, à *trois Paysagistes*, 1839.

2. Corot, le 5 avril 1840, cité par Moreau-Nélaton, *Corot* p. 93.

Verger, 1842, Corot se montre complètement émancipé. La grandeur classique et le noble équilibre des formes resteront la marque de ses œuvres, mais il s'y ajoute encore une poésie intime et émouvante.

Parti de principes rigoureux, d'une pratique volontaire, Corot a transformé toute formule par l'Amour. Il est, avec Prudhon, avec André Chénier qu'il apprit à connaître par hasard en 1845, le plus grand peintre classique, classique par le sentiment. Ses personnages parlent pour nous et leur langage est éternel.

Ils disent les lieux communs de l'âme, la tendresse, la mélancolie, le charme de la solitude comme ses paysages fluides et musicaux évoquent les lieux communs de la nature : le printemps, la matinée, le crépuscule. Il exprime « le mouvement intime et éternel qui, même en ses heures d'apparent repos, révèle toujours l'âme active du monde [1] ».

Personnages, prairies, bois humides, étangs silencieux se répètent sans trêve dans son œuvre comme un écho de lyrisme intérieur, mais sans nulle monotonie. A mesure qu'il vieillit « la nature le connaît et l'aime et lui parle à l'oreille et lui dit des secrets que ni le sublime Poussin ni le Lorrain Claude n'ont jamais entendus [2] ».

Cet épanchement, cette sérénité, cette libération tardive appuyés sur un métier si probe, ce mélange virgilien de grandeur et d'intimité, mènent Corot à la peinture décorative.

En 1847 il signe le *Baptême du Christ* à Saint-Nicolas du Chardonnet, composition majestueuse, où le dessin est d'une précision extrême ; à Mantes, chez M. Robert,

1. Georges Lafenestre. *Artistes et amateurs*, p. 312.
2. Ed. About. *Nos artistes au Salon de* 1857, p. 120.

chez Decamps en 1855, à la villa Daubigny, dans l'église de Ville-d'Avray, il continue ses décorations si simples, si rêveuses, si pleines d'infini. Son art précède, annonce celui de Puvis de Chavannes, avec déjà ses tonalités grises, ses matités harmonieuses. On déplore profondément qu'une commande officielle ne lui ait pas permis de donner en cela toute sa mesure.

Déjà Hyppolyte Flandrin en 1838 avait fait dans le *Christ aux enfants* du musée de Lisieux, une large place au paysage, et c'est dans le même esprit qu'il entreprit la décoration de Saint-Germain-des-Prés.

Corot eut montré, avec plus de chaleur, ce que la peinture décorative, doit à la formule néo-classique.

Telle qu'elle est, son œuvre résume glorieusement l'effort néo-classique. Concentré, épuré en lui, nous en faisons mieux le bilan et nous démêlons que par le renouveau du classicisme, le paysage s'est enrichi du sentiment dont naîtra l'art décoratif : le sentiment de la sérénité.

III

VERS LE RÉALISME

Insuffisance du romantisme et du néo-classicisme.
Influence du milieu. — Préludes du réalisme dans la littérature, dans la peinture de genre.
Les précurseurs et les ancêtres du paysage réaliste.
Théodore Rousseau et Daubigny, guides vers le réalisme.
Conclusion.

Au paysage libéré par le Romantisme, ayant acquis par lui une âme et une technique nouvelles s'est opposé un courant d'art contraire, passager, dominé par Corot :

Jules DUPRÉ

Vaches au bord de l'eau

(Musée du Louvre).

Collection Thomy-Thiéry).

(Cliché Neurdein).

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

III

[illegible]

[illegible]

Le paysage [illegible]



le néo-classicisme. Ces deux tendances ont eu un caractère commun qui est de ne pas considérer la nature en elle-même comme une fin, mais de l'asservir à exprimer une idée ou un sentiment.

Deux œuvres très caractéristiques de leur groupe peuvent nous servir d'exemple : L'*Agar* de Corot a des qualités de symétrie, d'ordonnance, qui ne sont pas dans la nature. C'est plutôt une interprétation des beautés naturelles par une sensibilité humaine, interprétation qui ne choque pas, parce qu'elle est d'accord avec l'âme intime des choses. La *Mare* de Dupré, plus encore, est éloignée de la réalité. C'est, sous une apparence descriptive une méditation de coloriste. La signification des choses s'efface, le sujet même importe peu. Une paysanne n'est là que pour former un centre clair; des masures ne sont que des taches harmoniques à l'ensemble.

Poète ou styliste, la nature jusqu'alors en vain leur a offert ses beautés, une sorte d'égotisme empêchait de les percevoir. Pour que le paysage accomplisse sa destinée il faut que l'artiste dépouille son orgueil, qu'un sentiment nouveau l'anime, sentiment d'amour véritable, d'humilité qui substitue à la poésie personnelle la poésie des choses elles-mêmes.

Cette évolution logique du paysage a été l'œuvre du Réalisme. L'étude de ce mouvement d'art est ingrate pour l'historien. Il y a eu une ascension lente vers le réalisme sans obtenir immédiatement des réalisations complètes, sans pénétrer dans la terre promise. Il faut dans nombre d'œuvres, dégager une idée destinée à germer plus tard, rechercher parmi des indications vagues, éparses, la marque d'un effort encore inconscient. Là, comme ailleurs, le milieu social est l'élément décisif de l'orientation nouvelle.

***

Le Romantisme était né sous la Restauration du renoncement des esprits à la vie extérieure. Il avait servi d'aliment à ceux que le régime nouveau écartait de la politique. Sous la monarchie de Juillet l'activité sociale renaît ; chacun prend à la vie commune une part passionnée : débats parlementaires, émeutes dans la rue, sociétés secrètes, propagande légitimiste, bonapartiste, républicaine, révolutions de Pologne, guerres en Orient, sollicitent constamment les énergies. En même temps, les rêveries humanitaires exercent les imaginations, tandis que, dans les usines, se forme le parti socialiste. De là une succession d'art si opposée. Corot seul échappe à cette influence nouvelle qui se marque chez un Rousseau, un Delacroix, chez les artistes à la personnalité la plus forte, chez les plus fougueux romantiques. Son génie demeure tout rêveur et impassible parce que, célibataire et pensionné par son père jusqu'à cinquante ans, il reste en dehors des conditions sociales. Les modestes rentes dont il vit lui donnent le moyen de s'isoler de son temps, de s'en désintéresser.

Autour de lui, les cœurs s'échauffent, émus par leur temps, par leurs rêves. L'art reflète cet âge d'espérance, de velléités naïves qu'a raillé Musset. L'idée de solidarité s'étend à la nature, dont la conception se modifie. La nature est associée intimement à la vie de l'homme, on perçoit des rapports entre elle et la destinée humaine ; à mesure qu'on la découvre davantage, on l'aime avec plus d'abandon. Elle devient souriante et familière, elle est une force et une source de joie.

Au Salon de 1844 Papety, expose son *Rêve du Bonheur*.

C'est celui d'une nature belle, calme, se prêtant aux efforts humains. Au fond d'un site heureux une vapeur passe, vapeur que l'artiste remplaça ensuite par un temple grec, « ce qui, lisait-on dans l'*Artiste*[1], est peut-être plus commun, mais ce qui est plus sévère que le socialisme en peinture ».

Les *Bœufs* de Pierre Dupont et ses autres chansons paysannes reflètent ce goût nouveau pour une nature champêtre, agreste. Désormais les sites pittoresques, les aspects théâtrals du romantisme ne prévaudront plus contre la campagne simple, la nature prime-sautière et féconde. « La plus pauvre allée avec ses baguettes toutes droites sans feuilles, dans un horizon plat et terne en dit autant à l'imagination que les sites les plus vantés[2]. »

De cette époque date la passion des voyages, passion saine que viendra seconder le développement des chemins de fer. Et le voyage ne sera plus seulement la quête d'inconnu, d'étrange, de grandiose, c'est un souci de délassement, de repos, d'amour naïf de la nature qui guidera vers Dieppe les bourgeois du Marais.

Une évolution parallèle est marquée dans la littérature.

Dès 1829 paraît *Joseph Delorme* dont « les seules distractions étaient quelques promenades à la nuit tombante sur un boulevard extérieur ». Et en 1832 l'*Arrosoir* de Gautier devance la poésie intimiste :

Dans son petit jardin que j'aimais à la voir
A grand'peine portant un léger arrosoir
Distribuer en pluie à ses fleurs desséchées
Par la chaleur du jour, et vers le sol penchées
Une eau douce et limpide...

1. L'*Artiste*, 2 juin 1844, p. 80.
2. Burty. *Lettres d'Eugène Delacroix*, p. 131.

Le poète aime encore :

Dans le Parc Saint-Fargeau voir les petites filles
Emplir leurs tabliers de pain de hannetons [1].

Chez Victor Hugo la Révolution de 1830 suscite un élan vers le Réalisme. Dans *les Chansons des Rues et des Bois*, il proclame que :

Rien n'est haut ni bas ; les fontaines
Lavent la pourpre et le sayon ;
L'aube d'Ivry, l'aube d'Athènes,
Sont faites du même rayon.

C'est le temps où Balzac, avec l'ampleur de son génie lucide fouille et dégage l'âme des *Paysans*, où George Sand décrit avec amour les plaines, les bocages, la nature médiocre de son Berry.

Le mouvement littéraire tend de toutes parts au réalisme ; l'art, plus gauchement, mais d'un élan aussi unanime, trahit les mêmes aspirations. Delacroix dans une heure d'élan unique avait peint *la Liberté aux Barricades*, œuvre sublime qui restera isolée dans son œuvre. Des maîtres médiocres, Grenier, Duval Lecamus ou Beaume, s'engagèrent dans le chemin où il n'avait fait qu'un pas.

Leurs essais sont d'une facture sèche, pauvre, et, par défaut d'inspiration, souvent proches de la caricature ou de la niaiserie, mais bientôt le but nouveau se dégage.

Le *Maître d'école*, les *Petits paysans surpris par les loups* précèdent les *Bambins* et les *Coups décisifs* (1836) où Decamps déploie son génie.

1. Poésies 1820-1832. Lire encore *Paysages, Le Sentier, Farniente, Pan de mur, Point de vue, Villanelle rythmique*, etc.

Quelques-uns, non contents du tableau de chevalet, se hasardent à couvrir de grandes toiles. Au Salon de 1841 on voit de Barker, des *Braconniers* de grandeur naturelle; déjà en 1838, Jeanron avait offert les *Forgerons de la Corrèze* aux vues divergentes de la critique.

Thoré salue avec sympathie la formule réaliste ; il en entrevoit la grandeur. « C'est de l'art nouveau par la forme et par le fond et l'un ne pouvait aller sans l'autre, car en entrant dans cette sympathie populaire il fallait aussi renouveler en même temps la forme abâtardie, c'est-à-dire exprimer tout ce qu'il y a de noblesse et de grandeur dans la nature humaine de toutes les classes. Que M. Jeanron nous fasse donc encore de ces émouvantes peintures... M. Jeanron porte une grande responsabilité, c'est lui qui comprend le mieux la direction de l'art moderne et qui l'exprime avec le plus de verdeur. »

Gustave Planche, au contraire, se croit obligé de défendre la dignité de l'art, il maintient que « la reproduction littérale de la réalité ne suffit pas pour exciter, pour nourrir l'admiration.[1] » Il ne croit pas que « le procès-verbal appartienne au pinceau[2] » et il oppose au réalisme les droits de la beauté et du style.

Ces polémiques sont d'ailleurs confuses; par un singulier retour on reproche au romantisme de « trahir dans son œuvre la réalité » et ainsi on l'assimile au classicisme contre lequel il s'insurgea si violemment.

Les courants d'opinion heurtés trahissent l'incertitude d'une période en travail.

Un art nouveau est proche et le mouvement qui le crée s'étend au Paysage.

1. *Revue des Deux Mondes*, 1828, p. 673.

2. *Revue des Deux Mondes*, 1837.

***

Les paysagistes ont toujours prêché le respect de la vérité, mais cet hommage s'accompagnait de discrètes réticences.

Joseph Vernet conseillait au jeunes gens qui se destinent à l'étude du paysage, de « copier le plus exactement possible, tant pour la forme que pour la couleur, et ne pas croire mieux faire en ajoutant ou en retranchant ». Mais il ajoutait : « On pourra le faire dans son atelier, lorsqu'on veut composer un tableau[1]. »

De même, la conscience et la simplicité de Corot en face de la nature sont corrigées par le souci du beau dans l'art. Ce qu'il faut peindre c'est la vérité, mais « baignée dans l'impression que nous avons reçue à l'aspect de la nature[2] ».

Les Ingristes avaient le culte du vrai, mais ils recherchaient « avant tout, la beauté des lignes, l'harmonieux balancement des masses[3] ».

Ces réserves toujours différentes et toujours renouvelées devaient, quelque jour, disparaître. Il était de l'essence du paysage d'aiguiller vers le réalisme et d'en favoriser le développement.

Déjà la formule nouvelle s'était exprimée : un maître admirable, mais demeuré inconnu, Georges Michel (1763-1843), peignait des intérieurs de forêts près de Paris avec une recherche de milieu savoureux et simple.

Il avait représenté dans des œuvres saisissantes de

1. Jay. *Recueil de lettres*, 1817.
2. Moreau Nélaton. *Corot*, p. 172.
3. Paul Flandrin (18 septembre 1893) cité par Raymond Bouyer dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, 10 juillet 1903.

simplicité vigoureuse le Montmartre d'alors, les mamelons pelés, vêtus d'herbe rare, la tache blafarde des carrières, et les moulins solitaires [1].

Son métier fruste avec des empâtements robustes, le choix de ses sujets auraient eu une influence considérable sur ses contemporains s'il n'en eût vécu ignoré.

Géricault, mort trop jeune, avait retracé la grandeur de l'humble réalité quotidienne dans son *Four à plâtre* du Louvre. Xavier Leprince, malgré une technique étroite avait animé ses vues de Honfleur d'un sentiment tout hollandais. Une mort prématurée l'empêcha aussi de se libérer complètement.

Un métier étroit gâte les œuvres de Dagnan qui peignit de très curieuses vues de Paris [2], et c'est encore cette langue étriquée qui rend insupportables les œuvres de l'école de Lyon, malgré la bonne foi de son effort.

Vers 1824, un groupe d'artistes de cette ville, Duclaux, Boissieu, Belloy, surtout Grobon, recherchait à peindre le plein air, comme le témoigne le tableau d'Antoine Duclaux [3] qui représente une halte d'artistes dans la campagne. Malheureusement, les mêmes défauts qui déparaient les œuvres de Richard et de Révoil, précurseurs lyonnais du Romantisme, se retrouvent ici : pauvreté de la palette, aspect émaillé de la toile qui donnent une apparence de procès-verbal à des œuvres d'une inspiration sincère.

Ces essais, pour curieux qu'ils soient, eurent peu d'action effective sur l'éclosion du paysage réaliste. Les

1. « Rien n'est plus beau que l'aspect de la grande butte, quand le soleil éclaire ses terrains d'ocre rouge veinés de plâtre et de glaise, ses roches dénudées et quelques bouquets d'arbres encore assez touffus, où serpentent des raisins et des sentiers » Gérard de Nerval. La *Bohème galante*. Promenades et souvenirs. La butte Montmartre.

2. Le *Faubourg Poissonnière en 1834*, au musée Carnavalet.

3. *Halte d'artistes lyonnais* au musée de Lyon sous le nº 378.

Hollandais, la mode provincialiste furent des agents plus efficaces.

L'influence des Hollandais fut à la fois puissante et restreinte ; la largeùr de leur conception eût pu servir de modèle aux peintres si elle n'avait eu pour moyen d'expression un métier trop serré. A les suivre exactement, on s'engageait dans une impasse. Cabat, qui dans l'*Etang de Ville-d'Avray* s'est rappelé de trop près le *Buisson* de Ruysdaël a fait une œuvre d'allure décevante. Son tableau apparaît archaïque ; la langue du XVII[e] siècle qu'il s'est appliqué à parler ne convient plus à la complexité des sentiments de notre âge.

L'écart était décidément trop profond entre le génie hollandais du XVII[e] siècle et le nôtre, et il ne faut pas s'exagérer l'importance de leur intervention. Fromentin, qui a étudié ce point d'histoire délicat leur a fait une trop belle part.

Si l'exemple de Ruysdaël a pu être fécond pour la libération du paysage, c'est seulement à titre d'excitation. Au contact des maîtres, les peintres ont rejeté les formules factices, et senti le prix de l'absolue sincérité. Mais ils ne pouvaient rendre à leur cœur la simplicité et la santé et, pour exprimer une mentalité enrichie et maladive, il leur fallut user d'une langue nouvelle.

Vers la fin de la Restauration, un désir nouveau vient seconder le mouvement réaliste naissant, désir de connaître la France. A cette époque le baron Taylor demande à des artistes tels que Bonington, Isabey, d'illustrer les recueils d'un *Voyage pittoresque* en France. Les planches de ces artistes témoignent d'une recherche du singulier, de l'exceptionnel qui précède le pur réalisme.

Quelques peintres se cantonnent volontiers dans un coin de terre, se spécialisent dans la peinture savou-

COROT

L'Églogue

(Musée du Louvre).

(Collection Thomy-Thiéry).

[illegible]

[illegible] la France. [illegible]

[illegible] belle part. [illegible]

[illegible] d'une longue [illegible]

[illegible] la France. [illegible]

[illegible]


COROT

reuse d'une province, soit que le paysage, les hommes, les bêtes, tentent plus spécialement, par leur ligne, leur costume, leur galbe, le tempérament du peintre.

La Bretagne que chante Brizeux est célébrée par les frères Leleux. *Braconniers bretons*, *bûcherons bas-bretons*, *Rendez-vous de Paysans bas-bretons* font sensation aux Salons de 1839, 1840, 1841. Hédouin grave les œuvres des deux frères. Et c'est en leur honneur que l'épithète de *réaliste* est tout d'abord mise en circulation : « Les Lereux sont toujours des réalistes de premier ordre », dit Arsène Houssaye, dans l'*Artiste* en 1846. En 1844 et 1845 paraissent, coup sur coup, quatre ouvrages illustrés consacrés à la Bretagne.

Flers peint la Normandie et Louis Leroy y trouve des sujets d'eau-forte. Jules Dupré voit d'un œil curieux les Berrichons. Loubon décrit la région pyrénéenne.

Les animaliers comme Brascassat, Rosa Bonheur, pénètrent dans les villages. Secs encore, Troyon élargira leur manière sans entrer cependant davantage dans l'intimité de la nature.

Leleux va jusqu'à peindre un porcher et Gautier s'indigne contre une œuvre « qui annonce un grand talent à peindre des cochons. Pourquoi, ajoute-t-il, n'a-t-il pas fait de son porcher un enfant prodigue gardant les pourceaux, c'était un moyen de donner de l'importance à sa composition [1] ».

La gravure, l'eau-forte renaissent pour mieux seconder la multiplicité des études ; la lithographie dans son éclat offre un filon nouveau au réalisme et la photographie, à peine découverte, offre déjà ses suggestions et son concours.

1. *La Presse,* 8 mars 1837.

***

Malgré tout, ce sont encore les maîtres du paysage : Rousseau, Corot, Daubigny qui ont le plus efficacement préparé le réalisme. Ils ont pratiqué le plein air comme en font foi les estampes du temps, de Marvy ou de Français, où l'on voit des peintres vêtus de blouses, de guêtres, prêts à affronter les expéditions difficiles, les intempéries pour surprendre les beautés les plus rares de la nature[1].

Une anecdote témoigne que Corot, ainsi accoutré, fut pris par les paysans pour le domestique de son ami Dutilleux.

Ces études faites devant le réel sont multipliées parfois avec une sorte d'acharnement. Corot suscitait le scandale à la Rochelle parmi ses confrères provinciaux en reprenant cinq fois de suite le même sujet.

Cette assiduité à l'étude de la nature ne fut pas, il faut le dire, purement volontaire. Corot, Rousseau seraient rentrés dans leurs ateliers y composer de grands tableaux s'ils avaient trouvé des acheteurs ; le manque de commandes les obligea à s'en tenir à ces notations qui dans leur pensée n'étaient que des travaux préparatoires.

Ainsi, par un hasard curieux, l'inintelligence de leurs contemporains fut bienfaisante. Faute de tableaux à faire, l'art s'enrichit de joyaux inestimables et inconsciemment la cause du réalisme progressa.

Par toute une partie de son génie Rousseau est éloigné du réalisme. Sa technique inquiète surchargée d'inten-

1. *Etudes de paysages* par Marvy, frontispice 1841 ; *Un été à la campagne* par le même, frontispice, 1844. — *Les artistes contemporains*, frontispice par Français, 1846.

tions, sa conception étroite du tableau à coupe régulière, où dans une petite toile de 4, il s'efforce de faire tenir tout un panorama, l'habitude qu'il a de peindre des lointains, son antipathie pour l'homme qui joue dans son œuvre un rôle secondaire sont autant de barrières à l'expression simple, directe de la nature. Mais, par ailleurs, l'acuité, la netteté de ses « grands yeux fixes et voraces qui n'en avaient jamais assez[1] », son besoin de vérité, son cerveau sain le conduisent vers le réalisme.

Le signe caractéristique de cette évolution, c'est l'éclaircissement de la palette. Il faut que les tons clairs du printemps ou lavés de l'automne évincent cette « noirdure » qui assombrit les œuvres romantiques. Il faut que le peintre, selon le conseil de Corot donne « l'aspect de la couleur vraie, sortant de votre œil, sans penser à aucune autre peinture[2] ». Les néo-classiques y préparaient par l'affectation des tons pâles qui, malheureusement restaient chez eux, conventionnels.

Rousseau inaugura le vert du printemps à l'exposition de 1849 par un *Intérieur de forêt*[3]. « Enfin le décor vivant, nuancé par les saisons et par les heures, commençait de frémir sur la toile[4]. »

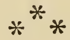
Rousseau qui avait indiqué la voie ne s'y engagea pas. Il était trop grand et trop personnel pour cette terre promise; d'autres artistes d'une personnalité moins puissante se laisseront aller davantage au courant qui les domine. Déjà Flers, contemporain de Rousseau, est plus proche de nous par la naïveté de ses impressions et sa mentalité plus prosaïque. Daubigny, Chintreuil, moins

1. Thoré. L'*Artiste*, 16 juin 1844.
2. 22 août 1825. Moreau-Nélaton, *Corot*, p. 69,
3. Ch. Blanc. *Les artistes de mon temps*, p. 440.
4. G. Geffroy. *La vie artistique*, t. III, p. 155-157.

complexes et moins complets encore se sont laissés plus pleinement conquérir.

Daubigny n'est pas semblable à lui-même selon qu'on l'étudie en différentes parties de son œuvre. De tempérament joyeux et médiocre, « trop impressionnable et trop prime-sautier pour raisonner un système[1] », il n'a pas de prédilection intime. La collection Thomy-Thiéry le montre affilié à Rousseau, redisant avec agrément ou minutie les harmonies romantiques. La Centennale de 1900 avait groupé des toiles qui marquaient à l'opposé ses tendances réalistes.

Les *Bords de l'Oise* (du musée de Reims) portent trace de ces doubles préoccupations ; mais, dans la *Mare* (du Palais de Compiègne), on discerne une notation plus sommaire et une tendance aux tonalités claires. Le *Printemps* de 1857 est encore émancipé davantage. Le *Marais d'Optêvoz*, de la même année, est tout près de nous. La palette est claire, lavée et, dans les *Vendanges*, les paysans, les lignes des cabanes expriment déjà le paysage actuel. Mais ici nous dépassons les limites de cette étude ; l'œuvre date de 1848 ; déjà Millet, Courbet se sont affirmés.



En nous bornant au mouvemement révolu entre 1815 et 1848 nous voyons que le néo-classicisme s'est imposé comme une protestation artificielle et éphémère opposée au Romantisme. Le Romantisme lui-même marque la fièvre d'une époque ; il fut transitoire sous ses formes littérales ; en réalité il contient les germes de l'art moderne tout entier, y compris le réalisme.

1. Henriet *Daubigny*, p. 3.

C'est une époque féconde que celle où tant d'idées ont pu naître et croître. La collection Thomy-Thiéry, la Centennale de 1900 en ont dégagé la physionomie admirable ; période étrange et vivante, où dans une floraison touffue, s'est épanoui le génie français.

Les contemporains devinaient cette grandeur qu'ils ne pouvaient embrasser tout entière. Ils attribuaient volontiers, parmi les peintres, la première place aux paysagistes et, sans doute, ils avaient raison. Sous leurs yeux, les paysagistes enfantaient à l'envi des chefs-d'œuvre ; d'un geste puissant, ils montraient la voie où devait s'engager l'avenir. Précurseurs d'un art décoratif nouveau, de l'impressionnisme et du réalisme, ils réveillaient peu à peu les esprits engourdis dans les rêves romantiques et classiques.

Tandis qu'ils disaient les émotions dont les enivrait la nature, ils libéraient l'art attardé aux formules anciennes, et préparaient la société nouvelle à se dégager des mirages, à se chanter elle-même; prophètes clairvoyants, parce qu'ils furent sincères et qu'ils aimèrent avec passion la vie.

JEAN-FRANÇOIS MILLET[1]

Les origines. — Le paysan au XIXe siècle. — Enfance de J.-F. Millet. — Les débuts : Cherbourg, Paris. — Premières œuvres. — 1848. — Installation à Barbizon, influence du milieu. — Les œuvres. — Méthode de travail. — Opinions des critiques. — Répliques de Millet : ses œuvres commentées par lui-même. — Dernières productions. — Bibliographie sommaire.

En art, comme en littérature, il est assez rare de constater un équilibre parfait entre un homme et son œuvre. Quand, par fortune, la chose se produit ; quand un cerveau supérieurement organisé parvient à réaliser intégralement ses aspirations, il y a fête pour l'humanité. Une expression nouvelle de beauté, de bonté et de vérité est trouvée. Qu'importe si les contemporains étonnés, déroutés, ne comprennent pas ; d'autres générations viennent qui applaudissent et remercient!

Le peintre Jean-François Millet est un de ces êtres exquisement doués. Issu d'une famille de cultivateurs dont il partagea un certain temps le labeur, il a exprimé avec force les aspirations dont il était le dépositaire. Les travaux des terriens, leurs angoisses, leurs joies sont magnifiées par ce peintre qui a élevé au sublime ce qu'il avait vu et ce qu'il avait ressenti. Comme l'a très heureu-

1. Ce chapitre a été écrit par M. Charles Saunier.

sement constaté un écrivain contemporain, M. Fontainas, il y a entre Millet et ses modèles « affinité de joie et de souffrance ». Rien de leurs émotions, de leurs inquiétudes, de leurs espérances, ne lui est étranger. Il connaît la signification du moindre geste de ces gens qui n'agissent que lentement et seulement dans un but déterminé. Aussi, quoiqu'il ait le souci de campagnes véridiques et de types précis, est-ce moins le rustique de telle province que le Paysan, que Millet a peint. Car, ce qui frappe avant tout, dans ses figures, c'est l'attitude ; et celle-ci est tellement essentielle, prenante, que l'émotion s'impose, intense, d'un seul coup, sans qu'un épisode accessoire, le prépare ou la vienne entretenir. Millet trouva tardivement sa voie. La maturité d'esprit avait devancé chez lui l'évolution de l'artiste. Sa faculté d'expression en fut d'autant plus forte et, quelque âpre que fut la lutte, sa volonté définitivement fixée le garda des hésitations et des découragements.

Longtemps Millet fut, non seulement un contesté, mais encore un isolé. Ses amis de l'école de Barbizon peignaient la nature d'une façon révolutionnaire, il est vrai, mais ils restaient traditionnistes par le sujet. Millet, dans ses œuvres, subordonnant le paysage à l'homme, donnait la place essentielle à un nouveau venu : le paysan.

Isolé dans le présent, Millet pouvait-il, au moins, se recommander du passé ?

Non. — Les peintres flamands et hollandais qui s'étaient intéressés aux actions populaires n'ont représenté que les menus accidents de la vie paysanne. Deux artistes seulement avaient, avant Millet, exprimé la « grand'pitié » des terriens : Breughel le vieux et les Lenain. Mais c'est remonter bien haut : les rustiques des XVIe et XVIIe siècles sont si différents du paysan du XIXe, — et, combien les préoccupations de Jean-François étaient autres !

Millet a peint l'homme de son temps. Moment tragique : le paysan n'est plus la créature hébétée, passive, dont La Bruyère a tracé le portrait ; il n'est pas encore l'ouvrier agricole, frondeur et raisonneur, que nous commençons à rencontrer. Millet a connu le paysan profondément attaché à la terre, laborieux et tenace. Car cette terre, si dure à travailler, est à lui ; la cheminée qui fume là-bas, est la sienne ; cette meule qui se profile sur la tristesse d'un ciel d'automne, est sa récompense. De cela, Millet a senti la grandeur et il l'a exprimé comme il fallait.

D'autres artistes, des peintres d'extraction moins rustique ou nés à la ville, d'une nervosité plus fine par conséquent, avaient avant Millet, et ont, depuis sa mort, exprimé les divers aspects de la vie champêtre. Le choc qu'ils reçurent en présence de certains spectacles fut d'autant plus intense que la sensation était pour eux plus nouvelle, mais l'impression pour belle qu'elle fût, manqua de durée. Pour comprendre la beauté éternelle, le caractère permanent des mêmes spectacles, l'initiation longue d'un Millet était indispensable.

Notons toutefois qu'un pareil résultat n'est pas uniquement le fait d'un atavisme inconscient. Millet, doué de volonté et de réflexion, était instruit. Il avait lu beaucoup et en des livres qui lui avaient appris à voir au delà de l'incident immédiat, la conséquence morale.

Aussi, tant que l'on travaillera la terre, tant qu'il y aura des jours de pluie et de soleil, des saisons, et sous le ciel, des êtres qui peineront — c'est-à-dire, toujours — l'œuvre de Millet étonnera par sa véridique et significative grandeur.

Il est ainsi par les siècles des êtres excellemment doués qui donnent aux aspirations de l'Humanité une forme nouvelle. On cherche à imiter, à perfectionner. Peine inutile ! Comme Minerve sortit tout armée du cer-

veau de Jupiter, l'expression première surgit dans une définitive beauté.

On ne refait pas le Panthéon, Notre-Dame de Paris, le *Jour* et la *Nuit*, de Michel-Ange, l'*Homme à la Houe* de Millet.

Jean-François Millet naquit à Gruchy, le 4 octobre 1814. Gruchy, hameau de la commune de Gréville, est situé en pays marin, à quelques kilomètres de Cherbourg. En sorte que, suivant l'instant, l'enfant eut la vision de la plaine aux lignes tranquilles et le spectacle de la mer aux mouvants horizons. Ici comme là, il connut l'effort de l'homme en lutte avec la terre exigeante et l'océan capricieux.

Sa jeune âme en reçut une impression et d'autant plus forte que la vie de ceux qui l'entouraient, ses parents, gens simples mais de haute valeur morale, sanctionnait sa vision intime. C'étaient des paysans, mais aisés : des terriens de race, que nulle corruption n'avait atteints et qui conservaient la pratique des mœurs d'autrefois, graves et imprégnées de religion, — sans épithète.

Sous le même toit que Jean-Louis-Nicolas Millet, père du peintre, et sa femme, Aimée-Henriette-Adélaïde Henry, vivaient l'aïeule paternelle, Louise Jumelin et son frère Charles, ancien prêtre insermenté, teinté de jansénisme, qui alliait à une certaine culture cérébrale l'amour de la vie des champs.

Jean-François Millet était le second de huit enfants et l'aîné des garçons. L'oncle Charles devint naturellement son premier éducateur. Mais, plus que l'alphabet dont il lui faisait épeler les lettres, devaient être profitables à l'enfant les longues promenades à travers champs, en compagnie du vieux prêtre dont les conversations associaient aux histoires de la Bible et des livres saints, certains phénomènes immédiats. L'imagination de Jean-

François donnait corps à ces rapprochements. Et, cependant, les blés ondulaient et, au loin, le bruit de la mer atténuait les voix.

L'oncle Charles mourut, alors que Millet était encore jeune. Son instruction fut parachevée par deux vicaires de Gréville qui, trouvant l'enfant intelligent, lui enseignèrent le latin. Jean-François put comprendre Virgile, et les images des *Églogues* transfiguraient parfois la nature au milieu de laquelle il vivait. Mais les nécessités de la vie et aussi un goût inné pour la terre le contraignirent à participer aux travaux paternels. Il laboura, sema, faucha. Le soir il lisait les livres laissés par l'oncle : la *Bible*, la *Vie des Saints*, les *Confessions* de saint Augustin, saint François de Sales, les philosophes de Port-Royal, Bossuet, Fénelon. Peut-être Pascal, et aussi Montaigne que pouvait lui prêter un de ses grands-oncles, meunier aux environs, dont l'indépendance intellectuelle était notoire. Il se reposait de ses lectures en sculptant le bois, mais surtout en dessinant. Il traçait de mémoire les choses qui l'avaient frappé, les êtres qu'il avait entrevus : des fleurs, des moutons, un berger. Parfois, même, il associait à une action de chaque jour un passage de la Bible ou des Évangiles. Ainsi des *Porteurs de pain*, effet de nuit, au bas desquels il avait écrit des paroles de saint Luc se rapportant à ce sujet.

Les dessins de Jean-François étonnaient par leur caractère et on se les montrait à Gréville. Il arriva même qu'un *Vieillard cheminant*, charbonné de souvenir, enthousiasma à ce point le père qu'il n'hésita plus à se priver de l'aide du rude ouvrier agricole qu'était devenu Jean-François Millet; — il avait dix-huit ans. Il l'emmena à Cherbourg afin de soumettre deux des dessins dont il avait été le plus particulièrement frappé : des *Bergers gardant leurs troupeaux* et les *Porteurs de pain*, déjà

signalés, à un artiste local, Mouchel, élève de David. Mouchel, également séduit par le caractère des dessins de Jean-François, le garda auprès de lui. Il l'initia à son art en lui faisant copier des gravures d'après les maîtres flamands et hollandais que, mérite rare chez les artistes de cette époque, il affectionnait. Il le fit aussi dessiner d'après la bosse. Nul contact ne pouvait être meilleur pour le jeune paysan que celui de Téniers, de Brouwer et, dans un ordre d'idées supérieur, de Rembrandt. Dans les œuvres de celui-ci, il retrouvait l'émotion, la gravité qui étaient naturellement en lui et admirait la facilité avec laquelle il transfigurait les actions les plus ordinaires de la vie ; dans les productions des deux autres il reconnaissait les rustiques au milieu desquels il avait vécu. Certes, ceux que présentaient les deux bons peintres manquaient un peu de tenu, mais ils étaient vivants, leurs gestes criaient la vérité. Cette première imitation laissa chez le débutant une empreinte durable. Elle fut très courte cependant : deux mois après son arrivée à Cherbourg il était rappelé à Gréville pous assister à l'agonie de son père. La terre reprit Millet : fils aîné, il devait assurer l'exploitation du domaine. Mais quelque sentiment qu'il eût de son devoir, quelque courage qu'il mît à le remplir, l'art ne pouvait être oublié. On le sentait autour de lui ; l'autorité de l'aïeule fit le reste. Sur sa volonté il retourna à Cherbourg où il entra dans l'atelier du peintre Langlois, élève de Gros, dont la réputation était considérable dans la région. Cet artiste servit plus Millet par ses relations que par ses conseils. Il ne trouvait pas ici l'éclectisme libéral qui l'avait séduit chez Mouchel. Par contre, grâce à Langlois, Jean-François Millet obtint de la ville, afin de parfaire ses études à Paris, une pension de quatre cents francs à laquelle le conseil général ajouta six cents autres francs.

Jean-François Millet arrive à Paris par une neigeuse soirée de janvier 1837. La ville est triste, la chambre d'hôtel où il abrite sa solitude, maussade. Plus de grands espaces : blotti au coin de l'âtre, près de l'aïeule, un livre sur les genoux, comme il ferait bon entendre le vent de mer balayer la plaine de Gréville! — Jean-François a pourtant quelques lettres de recommandation qui pourraient lui assurer l'accueil sympathique de gens qu'il fréquentera peu. Pensionnaire, un moment, chez une de ces personnes, il en sortira écœuré.

Son refuge est le Louvre. Ce solitaire comprend les grandes envolées des maîtres, ce rustique savoure leurs subtilités de palette. C'est même cela qui le séduit tout d'abord. Certes, il s'attarde devant Mantegna et les beaux dessins de Michel-Ange ; Rubens, si ample et si sain, et Poussin, si harmonieux, l'enchantent. Ailleurs, au Luxembourg, Delacroix le prend. Mais, il est un artiste auquel il revient, qu'il copie, qu'il pastichera, même, durant quelques années : Corrège. Cependant la pension allouée par ses compatriotes lui interdit d'avoir des préférences. Il doit prendre un professeur, faire des progrès. Il réussit à entrer dans l'atelier réputé de Paul Delaroche qui lui apprend peu et qui, de son côté, est dérouté par l'indépendance des travaux de son élève. Cependant il sent en lui une force et, symphatique, le voyant si pauvre, lui fait secrètement remise des frais d'atelier.

En 1839, Millet concourut pour le prix de Rome. Mais dégoûté des petites intrigues qui se nouaient autour de ce prix et froissé du rôle qu'avait joué Paul Delaroche à cette occasion, il se libéra de tout apprentissage. Cependant il fallait vivre. Il s'associa avec Marolle, un de ses camarades d'atelier, à l'instigation duquel il exécuta des pastiches de Boucher et de Fragonard dont les marchands offraient vingt francs, au plus.

A l'occasion il brossait des portraits payés cinq et dix francs.

C'est, au reste, par des portraits qu'il débute au Salon de 1840. Sur les deux qu'il a envoyés, un seul est admis, celui de son camarade Marolle. Le succès était petit, aussi à Cherbourg l'oubliait-on. Ils crut bien faire en retournant auprès de ses compatriotes, l'année qui suivit. S'il perdit complètement, alors, la confiance du conseil municipal en peignant d'après une miniature un portrait critiqué du maire récemment décédé, il obtint, grâce à l'amitié d'un ancien camarade établi libraire, Feuardent, la commande de quelques portraits qui satisfirent leurs modèles. C'est ainsi qu'il exécute le portrait d'une demoiselle Ono de laquelle il s'éprit et qu'il épousa. Mais, cette union qui pouvait être pour lui un réconfort, ne fit qu'accentuer les embarras au milieu desquels il se débattait. De tempérament maladif, exigeant mille soins, Mme Millet mourut en avril, 1844. Avait-il eu, au moins, durant cette courte union, les succès d'artiste que ses dons réels, son labeur de paysan tenace, pouvaient faire espérer ? Non pas. Il avait été refusé au Salon de 1842. Mais, en 1844, le jury reçoit non seulement une peinture, *Femme portant une cruche de lait*, « petite perle dans le sentiment de Boucher, » dit Théophile Thoré qui la découvre, mais encore un pastel : *Leçon d'équitation*, signalé également par le critique. Quoique Thoré soit véritable connaisseur et que son Salon fût lu par l'élite, ses éloges n'atténuèrent point la détresse matérielle et morale de Millet. Il est méconnu et seul. Personne à qui confier sa peine, parler de la disparue, si ce n'est aux parents laissés, là-bas, dans la presqu'île normande. Il y repart, séjourne à Cherbourg où il se sait de sincères amitiés, notamment celle du libraire Feuardent qu'il retrouve marié et père d'une jolie fillette, Antoinette, dont il peint, en arrivant, un gracieux

portrait, enlevé dans cette pâte blonde, fleurie, qu'il devait à l'étude du Corrège.

A ce portrait succèdent d'autres portraits ; la douleur s'apaise et quand Millet repart, c'est avec une nouvelle épouse : Catherine Lemaire, une Bretonne, qui devait être l'amie fidèle, la compagne des bons et des mauvais jours. Pour retourner à Paris, le ménage fit un détour par Le Havre où Millet exécuta de nombreux portraits, sa clientèle étant recrutée principalement parmi les officiers de marine. On en a vu quelques-uns dans les expositions rétrospectives de ces dernières années. Les figures s'enlèvent en lumière avec de larges méplats qui ne compromettent cependant pas le dessin expressif des traits. Mais, alors que ces effigies témoignaient d'une vision personnelle, les scènes de genre qu'il peignait parallèlement dans une pâte claire, blonde, fraîche qui semblait devoir faire de lui un rival de Tassaert, péchaient par un trait conventionnel et un maniérisme évident. Ainsi certain *Daphnis et Chloé*, une *Leçon de flûte*, inspirée d'André Chénier, une *Offrande à Pan* qui, du Havre est passée à ce musée de Montpellier où s'accumulent grâce à Bryas, tant de précieuses œuvres du XIXe siècle.

Ce sont les mêmes sujets qui devaient assurer à Paris l'existence du jeune ménage. Diaz qui goûtait les nus de Millet et qui était devenu l'ami de leur auteur, dirigeait les amateurs et les marchands sur l'atelier de Jean-François. Cependant cet art facile, en contradiction avec ses habitudes de vie, ses lectures, ne satisfaisait pas Millet. Il lui déplaisait de voir accoler à son nom, ainsi qu'il arriva, cette incidente : « Qui ne fait que des femmes nues. »

Quand il en avait le loisir il s'essayait à d'autres sujets, mais ses tentatives n'avaient pas encore les qualités de force, d'accent, de clarté qui révèlent la voie définitive.

Il envoya au Salon de 1846 un *Saint Jérôme* que le jury refusa. La toile fut recouverte et, sur elle, Millet peignit un *Œdipe détaché de l'arbre* qui, exposé au Salon de 1847, obtint l'approbation de Thoré et de Théophile Gautier. Vers la même époque, il avait peint par besoin d'exprimer quelque chose, dont lui seul peut-être sentait l'intérêt, un *Homme roulant une brouette* et une *Jeune fille portant un agneau.* Mais reculant immédiatement il avait abandonné la vie des champs et cherché un compromis dans les incidents du faubourg, le travail de l'ouvrier. Ce sont alors des *Carriers tirant des moellons au treuil* et des *Terrassiers occupés aux éboulements de Montmartre*, sujets trop arides pour la foule, il le sent. Aussi s'essaye-t-il à l'anecdote : *Mère demandant l'aumône*, *Le lundi de l'ouvrier.*

Ces œuvres sont contemporaines de la Révolution de 1848, mais il faut se garder de les considérer comme un témoignage de l'influence des idées du temps sur l'esprit de Millet. Terrien d'origine, il est aveuglément conservateur. Les revendications républicaines et humanitaires qui ont pénétré les milieux artistes, qui passionnent un Rousseau, un Barye, un Daumier, un Dupré le trouvent hostile.

Cependant, par un phénomène assez commun en littérature, plus rare en art, Millet est contraint d'apporter, malgré lui, son témoignage aux aspirations sociales de l'époque. Bien mieux, il les interprète avec une intensité, une éloquence qui font défaut à beaucoup de confrères, désireux de donner à leurs productions une portée sociale.

On peut, à cette occasion, rapprocher Millet de Gustave Flaubert qui, malgré lui, a fait acte de critique socialiste en maintes pages de ses œuvres et, notamment, dans l'*Éducation sentimentale* où il a si nettement justifié les

colères des vaincus de Juin et témoigné de la cruauté de leurs vainqueurs.

Mais, encore une fois, le rôle social de Millet est inconscient. Particulariste, il est fermé à la misère humaine ou, du moins, elle ne l'intéresse que chez ceux de sa race, chez les terriens. Ce parti pris conservateur est attesté par ses conversations, par ses lettres si éloquentes et bonnes ; cependant, il est attesté encore par l'antipathie qu'il éprouve pour toute personne susceptible de troubler l'ordre établi. C'est ainsi que derrière le bon, le sincère l'enthousiaste critique d'art Théophile Thoré, il flaire le « citoyen Thoré, » ex-condamné à mort pour délit politique. Et cela, il ne lui pardonne pas. Certaines réflexions de Millet en font foi. C'est le seul défaut d'un homme qui, grand artiste et grand cœur, serait sans cela une sorte de saint.

Millet ne se trouva donc pas parmi les artistes qui saluèrent avec un geste d'espérance la Révolution de 1848. Mais il fallait vivre. De même que, pour satisfaire aux besoins de la vie quotidienne il avait peint jusqu'alors de piquantes nudités, il exécuta à l'occasion d'un concours une *République* et deux *Libertés*. Mais il n'en trouva point le placement. Comme la misère chez lui était grande, un ami, le peintre Jeanron, lui fit obtenir de la direction des Beaux-Arts un encouragement de 100 francs et une commande de 1.800 francs. Millet avait d'abord projeté d'exécuter pour le ministère une *Agar au repos* à laquelle il substitua au cours de son travail des *Faneurs au repos près de meules de foin.*

De plus, un *Vanneur* qu'il avait exposé au Salon de cette année-là, conjointement avec une *Captivité des Juifs à Babylone*, fut acheté 500 francs par Ledru-Rollin.

Cependant, cette Révolution de 1848, qu'il n'a pas souhaitée et dont les conséquences l'inquiètent, décide

Jean-François MILLET

Le Printemps

(Musée du Louvre).

(Cliché Neurdein).

[illegible] de la [illegible]

[illegible] de Millet [illegible] la [illegible] il [illegible] par [illegible] de [illegible] Théophile Thoré, Alfred de [illegible] Thoré, [illegible] [illegible] d'un homme qui, [illegible] [illegible]

Millet ne se [illegible] des [illegible] qui étaient [illegible] la Révolution de 1848. Mais il [illegible] de la grande [illegible], le [illegible] de la direction des Beaux-Arts un [illegible] de [illegible] francs et une commande de 1 000 francs. [illegible] d'abord [illegible] pour le ministère une *Agar* [illegible] [illegible] au [illegible]

Un [illegible] qu'il [illegible] exposé au Salon de [illegible] avec une [illegible] [illegible] par Ledru-Rollin [illegible]

[illegible]



de sa vie, de sa définitive orientation. Il va fuir Paris, se retremper dans le calme de la nature, trouver sa voie.

Les causes de l'exode : ni commandes, ni acheteurs, l'émeute gronde constamment. Or, le caractère de Millet s'accommode mal des alertes perpétuelles, des prises d'armes auxquelles il doit participer en qualité de garde national de l'ordre. Survient, en 1849, le choléra. Sur les conseils de son voisin, Charles Jacques, il s'installe avec les siens dans un hameau perdu de la forêt de Fontainebleau : Barbizon.

Barbizon a, depuis, conquis la célébrité. Le hameau s'est agrandi, enrichi, c'est maintenant une jolie commune ornée d'élégantes maisons : les demeures des Diaz, des Millet, des Rousseau sont, elles-mêmes, transformées. Si ces grands artistes revenaient, ils ne reconnaîtraient pas les humbles granges à l'abri desquelles ils produisirent tant de chefs-d'œuvre. Ils seraient obligés d'épeler les plaques de marbre qui rappellent leur séjour en ces logis, pour être convaincus que leurs demeures étaient bien aux endroits signalés. En effet, l'atelier de Théodore Rousseau a été transformé en chapelle paroissiale, la maison de Millet, moins changée, a un aspect cossu qui étonnerait son ancien locataire ; quant à l'habitation de Diaz, elle est devenue un castel moyen âge.

Rien de cela, alors. Millet débarque à l'auberge du père Ganne. Du chaume comme à Gréville ; comme à Gréville, aussi, un clocher — celui de Chailly — pointe, au loin, sur la plaine infinie. De l'autre côté, c'est la mer. Non, la forêt, profonde, mystérieuse ; mais de tel point élevé, la masse des arbres illusionne, donne la sensation d'un océan mouvant. Et puis, les gens, par leur allure, par leurs travaux, lui rappellent ses compatriotes. Ils sont seulement un peu plus ouverts et, par suite, ils donnent à cet homme qui les comprend, qui s'intéresse à leurs tra-

vaux et qui va si splendidement en évoquer la grandeur, la sensation d'être moins isolé. Car Millet est avant tout un isolé. Il rencontre à Barbizon, Rousseau, dont il deviendra l'inséparable, qui sera pour lui, pour les siens, secourable avec une extrême délicatesse ; il sentira tout le prix de cette amitié, mais on ne peut dire qu'il y ait eu jamais amalgame complet, en ce qui concerne Millet. Th. Rousseau est Parisien ; Millet, malgré sa grande et méditative intelligence, sera réfractaire à certaines délicatesses de l'homme de la ville. Du reste, ils œuvreront dans un esprit différent. Pris par la nature, émerveillé par les grands arbres et les jeux de lumière qui transpercent leur ramure, Rousseau va à la forêt; Millet observe la plaine et, plus encore, l'homme qui vit sur cette plaine.

Au contact de Barbizon, tout se révèle d'un seul coup à Millet : sujets et façon de les exprimer. Il renonce aux nus joliets en faveur du paysan, il transforme sa palette : aux blonds dorés et aux adresses de touche, il substitue un métier plus rude, fait de tonalités sourdes et d'empâtements qui lui semblent plus adéquats aux sujets qu'il traite.

Alors se succèdent, élaborées loin de Paris, en une maison paysanne, sous un toit de chaume, ces œuvres fortes, émouvantes, d'une régulière et continue beauté, qui resplendissent aujourd'hui dans une auréole de gloire.

Il est bien délicat de faire un choix parmi elles. Toutes sont significatives. Les préférences ne peuvent varier qu'avec les spectateurs susceptibles de les regarder selon des préoccupations particulières. Rappelons quelques titres, des dates :

Paysanne assise (1849) ; les *Botteleurs ;* le *Semeur* (1850) ; *Paysan et paysanne allant travailler aux champs* (Millet en a fait une eau-forte) ; *Femme broyant du lin ;*

les *Ramasseurs de bois dans la forêt; Jeunes femmes qui cousent;* l'*Homme qui répand du fumier; Repas de Moissonneurs; Berger,* effet du soir; *Tondeuse de mouton* (1853); *Femme donnant à manger aux poules; Paysan greffant un arbre* (1855); *Berger ramenant son troupeau au soleil couchant; Berger au parc, la nuit;* les *Glaneuses* (1857); l'*Angelus* (1858); *Femme faisant paître sa vache; le Bûcheron et la mort; la Becquée;* la *Tonte des moutons* (1860); l'*Attente* (1861); la *Récolte des pommes de terre; Planteurs de pommes de terre;* la *Femme qui vient de puiser de l'eau; Berger ramenant son troupeau; Cardeuse de laine;* l'*Homme à la houe* (1863); la *Bergerie;* la *Naissance du veau* (1864); *Bout du village de Gréville* (1866); *Gardeuse d'oies;* l'*Hiver,* paysage (1867); la *Leçon de tricot* (1869); *Novembre; Femme battant le beurre* (1870), etc...

Les contemporains critiquaient chez Millet l'abus des empâtements. Ils ont disparu : évaporation ou imbibition. Ses œuvres, recouvertes seulement du bel émail que donne le temps, se présentent aujourd'hui sans aspérités ni rudesses. La technique, les colorations sont au reste secondaires dans les compositions de Millet qui valent surtout par l'expression. Tout se tient, révélant seulement un aspect nouveau du monde au milieu duquel le peintre œuvre.

Il convient de rappeler que Millet a exécuté aussi des pastels et de nombreux dessins qui nous paraissent déjà et paraîtront, plus encore, dans la suite, d'une beauté supérieure à ses peintures. Celles-ci ne furent jamais très vibrantes et le temps amortira encore les accents. Quand il peignait, Millet employait surtout des terres, des ocres, un peu de jaune, de bleu, de rouge. Dans les pastels, ce sont des tons francs, vibrants, qui rendent d'un seul coup l'impression.

Une exposition, à l'École des Beaux-Arts, les expositions centennales, surtout celle de 1889 où la plus large place fut faite à Millet alors à l'apogée de son triomphe posthume, ont permis de comparer une même composition exécutée à l'huile et au pastel. C'est ainsi que nous conservons un souvenir enchanté des pastels du *Printemps* avec l'arc-en-ciel et de l'*Angelus*, opposés aux mêmes sujets peints. Toutefois nous nous garderons de déduire de cela que Millet eût été plus avisé en exécutant uniquement des pastels ou des dessins. Pour sa gloire il fallait qu'à ces dernières productions fussent jointes de belles et fortes peintures. Ceci dit, il y a quelque chose qui passe encore en caractère les pastels de Millet, ce sont ses dessins. Il a, avec du blanc et du noir, exprimé intégralement ce qu'il sentait. Aussi comme l'a très bien senti celui des écrivains contemporains qui a le plus étudié et le mieux compris Millet, M. Henry Marcel, ce sont les dessins qui, de toute l'œuvre de Millet, vont le plus droit à un cœur d'artiste : « Le trait proprement dit ne sert guère que pour la délimitation du contour extérieur ; partout ailleurs, le relief est obtenu par le jeu des valeurs ; les grands plans lumineux sont donnés par le blanc du papier, ils se relient aux parties ombrées par un faisceau de plus en plus serré de hachures parallèles, dirigées dans le sens des formes, perpendiculaires si elles sont verticales, diagonales si elles sont inclinées ou couchées, enfin croisées en losange dans les plis et les creux.

« Ce réseau donne aux masses flottantes une ampleur et comme une liberté de mouvements inconnus des adeptes exclusifs de la ligne. De là dans les dessins de Millet, plus ondoyants toutefois et moins arrêtés, une certaine analogie avec ceux de Prudhon. »

S'il faut rappeler le titre de quelques-uns, nous cite-

rons : les *Soins maternels*, les *Lavandières*, le *Vigneron au repos*, *Femme se chauffant*, l'*Enfant malade*, avec le regret de n'en point évoquer d'autres, plus beaux peut-être.

Les réalisations synthétiques de Millet exigeaient une méthode de travail particulière. Millet allait par les champs, regardait, s'imprégnait du décor, de l'action, retenait, par une singulière tension cérébrale, les attitudes, les expressions qui l'avaient particulièment frappé. Rentré à l'atelier, il fixait sur le papier un geste, indiquait une ligne d'horizon. C'était tout. Son cerveau mûrissait l'œuvre et, le sujet arrêté, la main n'avait plus qu'à l'exécuter. Cette méthode n'est point nouvelle. De grands artistes avant Millet l'avaient employée. Elle a été, depuis, systématisée par Lecoq de Boisbaudran, le maître admirable qui a formé Rodin, Cazin, Legros, Fantin-Latour et tant d'autres.

Outre Thoré qui savait apprécier une peinture et pouvait justifier ses préférences par une analyse savante, Millet compta parmi ses admirateurs et défenseurs Théophile Gautier, Paul Mantz, Castagnary, Pelloquet, Spuller, E. Chesneau. Paul de Saint-Victor le loua quelquefois et avec pompe, naturellement. C'est ainsi qu'à propos des *Glaneuses* exposées au Salon de 1857, il écrivit : « Son tableau est une idylle d'Homère traduite en patois. Les rustres, assis à l'ombre des meules de foin qui pyramident dans la plaine, sont d'une laideur superbe, brute, primitive, pareille à celle des statues éginétiques et des figures de captifs sculptées sur les tombeaux égyptiens. On les dirait tous sortis directement des flancs de la vieille Cybèle, dont ils ont gardé la couleur terreuse et les rudes arêtes. »

Mais les artistes ne doivent pas compter sur la fidélité des écrivains pour qui leurs œuvres sont seulement prétexte à belles phrases. Un rien motive une volte-face.

Le même Paul de Saint-Victor, auteur de si nobles pages sur la Grèce, devait risquer, au sujet de l'*Homme à la Houe*, cette basse plaisanterie : « Dumollard enterrant une bonne. »

Un peu avant, il est vrai, M. de Nieuwekerke, surintendant des Beaux-Arts, avait donné le ton. Devant le *Bûcheron et la Mort*, une des plus belles et significatives œuvres de Millet, refusée par le jury du Salon de 1859, il avait dit : « C'est de la peinture de démocrates, de ces hommes qui ne changent pas de linge et veulent s'imposer aux gens du monde. Cet art me déplaît et me dégoûte. »

Laissons ces gens et demandons à Millet lui-même de commenter son œuvre. Il l'a fait, en mainte occasion, notamment dans des lettres publiées depuis par son ami Sensier :

« Dans la *Femme qui vient de puiser de l'eau*, j'ai tâché de faire que ce ne soit ni une porteuse d'eau, ni même une servante, mais la femme qui vient de puiser de l'eau pour l'usage de sa maison, l'eau pour faire la soupe à son mari et à ses enfants ; qu'elle ait bien l'air de n'en porter ni plus, ni moins lourd que le poids des seaux pleins ; qu'au travers de l'espèce de grimace, qui est comme forcée à cause du poids qui lui tire sur les bras, et du clignement d'yeux que lui fait faire la lumière, on devine sur son visage un air de rustique bonté.

« J'ai évité, comme toujours, avec une espèce d'horreur, ce qui pourrait regarder vers le sentimental ; j'ai voulu, au contraire, qu'elle accomplisse avec simplicité et bonhomie, et sans le considérer comme une corvée, un acte qui est, avec les autres travaux du ménage, un travail de tous les jours et l'habitude de sa vie. Je voudrais aussi qu'on imagine la fraîcheur du puits, et que son air d'ancienneté fasse bien voir que beaucoup, avant elle, y sont venus puiser de l'eau...

« Je tâche de faire que les choses n'aient pas l'air d'être amalgamées au hasard et pour l'occasion, mais qu'elles aient entre elles une liaison indispensable et forcée.

« Je voudrais que les êtres que je représente aient l'air voué à leur position, et qu'il soit impossible d'imaginer qu'il leur puisse venir à l'idée d'être autre chose. Gens et choses doivent toujours être là pour une fin. Je désire de mettre bien, pleinement et fortement, ce qui est nécessaire, car je crois qu'il vaudrait presque mieux que les choses faiblement dites ne fussent pas dites, parce qu'elles en sont comme déflorées et gâtées, mais je professe la plus grande horreur pour les inutilités (si brillantes qu'elles soient) et les remplissages, ces choses ne pouvant donner d'autre résultat que la distraction et l'affaiblissement... »

Et, un peu après, à propos de l'*Homme à la Houe :*

« On ne peut donc pas tout simplement admettre les idées qui peuvent venir dans l'esprit, à la vue de l'homme voué à gagner sa vie *à la sueur de son front !* Il en est qui me disent que je nie les charmes de la campagne ; j'y trouve bien plus que des charmes : d'infinies splendeurs. J'y vois, tout comme eux, les petites fleurs dont le Christ disait : « Je vous assure que Salomon même, dans toute sa gloire, n'a jamais été vêtu comme elles. »

« Je vois très bien les auréoles des pissenlits et le soleil qui étale là-bas, bien loin au delà les pays, sa gloire dans les nuages. Je n'en vois pas moins dans la plaine, tout fumants, les chevaux qui labourent ; puis, dans un endroit rocheux, un homme tout *errené* dont on a entendu les han ! depuis le matin, qui tâche de se redresser un instant pour souffler. Le drame est enveloppé de splendeurs. Cela n'est pas de mon invention, et il y a longtemps que cette expression « le cri de la terre » est trouvée. »

Enfin ceci :

« A propos de ce que Jean Rousseau a dit sur mes hommes, portant un veau comme si c'était le Saint-Sacrement ou le bœuf Apis, comment voudrait-il donc qu'ils le portent ! S'il admet que mes hommes portent bien, je ne lui en demande pas plus long pour ma satisfaction, et voici ce que je lui dirais : l'expression de deux hommes portant quelque chose sur une civière est en raison du poids qui pend au bout de leurs bras.

«Ainsi, à poids égal, qu'ils portent l'Arche Sainte ou un veau, un lingot d'or et un caillou, ils donneront juste le même résultat d'expression. Et quand même ces hommes seraient le plus pénétrés d'admiration pour ce qu'ils portent, la loi du poids les domine, et leur expression ne peut marquer autre chose que ce poids... Plus ces hommes tiendront à la conservation de l'objet porté, plus ils prendront une manière précautionneuse de marcher et chercheront le bon accord de leurs pas ; mais il faut, dans tous les cas et toujours, cette dernière condition de l'accord, qui ferait plus que décupler la fatigue si on n'y aboutissait pas. Et voici, toute trouvée et toute simple, la cause de cette tant reprochée solennité... »

Ces travaux, ces chefs-d'œuvres furent lents à amener l'aisance dans le ménage de Millet. En 1855, le *Paysan greffant un arbre* qui avait été remarqué à l'Exposition Universelle et loué avec enthousiasme par Th. Gautier, ne trouve pas acquéreur. Pour venir en aide à son ami, et ménager sa susceptibilité, l'excellent Théodore Rousseau, qui avait déjà acquis le *Paysan répandant du fumier*, achète l'œuvre au nom d'un Américain imaginaire.

Une modeste aisance n'entra dans la famille de Millet

qu'en 1859 lorsque deux marchands de tableaux associés, deux Belges, MM. Arthur Stevens et Blanc, conclurent un traité leur assurant, moyennant mille francs de mensualité, la propriété de tous les tableaux et dessins que Millet produirait pendant trois ans. Ils enlevèrent à Millet, durant ces trois années, dix-sept œuvres parmi lesquelles la *Grande Tondeuse*, la *Becquée*, l'*Attente*, la *Femme aux seaux*, les *Semeurs*, l'*Homme à la houe*, etc.

Encore les mensualités furent-elles irrégulièrement payées et au moyen de valeurs qu'il fallait escompter à gros intérêt. Néanmoins cet argent assuré permit d'équilibrer le budget du ménage qui se composait de Millet, de sa femme, de neuf enfants et de deux frères tentés, eux aussi, par l'art et qui étaient complètement à la charge de Jean-François. Quoi qu'il en soit, la notoriété était venue et, durant les années qui suivirent, Millet ne connut plus les angoisses d'autrefois. Ses gains lui permirent de faire face aux frais de voyages en Bourbonnais nécessités par la santé de Mme Millet et lui facilitèrent de courtes apparitions à la terre natale où les êtres chers devenaient de moins en moins nombreux. L'aïeule était morte en 1851 et sa mère en 1853.

Durant la guerre franco-allemande, lui et sa famille abandonnèrent Barbizon pour Gréville. C'est là-bas qu'il ébaucha ou exécuta la *Porteuse de Lait*, la *Jeune mère berçant son enfant dans ses bras*, et l'*Église de Gréville*, aujourd'hui au Louvre. Revenu à Barbizon, il donna encore un *Vacher rappelant ses bêtes à son de trompe* et le *Printemps*, radieuse peinture placée, elle aussi, au Louvre.

La santé de Millet faiblissait. Il ne travaillait plus que par à-coups. En 1874, il met sur toile les *Meules*, *Batteurs de sarrasin*, l'*Ane dans une lande* et termine le *Prieuré de Vauville*. C'était la fin. Il s'éteignit le 20 janvier 1875 et

fut inhumé dans le cimetière de Chailly où Rousseau l'avait précédé. Les deux maîtres reposent fraternellement à l'abri du bloc de rochers que Millet avait fait placer près de la tombe de Rousseau, l'ami des grands arbres et des lourds rochers.

On s'abstiendra ici de tout panégyrique. Millet, si mal compris de son vivant, est aujourd'hui entré dans la gloire. Ses œuvres sont connues de tous et leur beauté est sans obscurité pour les générations présentes. Le Louvre en possède quelques-unes parmi les plus caractéristiques et d'autres lui sont promises. On peut voir dès maintenant : des *Baigneuses* rappelant la première manière de Millet ; à côté d'elles : les *Glaneuses*, le *Printemps*, l'*Église de Gréville*, la *Lessiveuse*, le *Vanneur*, le *Fendeur de bois*, les *Brûleurs d'herbes*, la *Précaution maternelle ;* un très beau pastel : la *Batteuse de Beurre ;* une aquarelle inachevée, un *Pré*, d'une minutie et d'une vérité dignes de Dürer, des croquis dont le nombre a été augmenté par la donation Moreau-Nélaton. On pourrait souhaiter, toutefois, la présence de quelques-uns des grands et beaux dessins poussés, dont il a été parlé plus haut.

Si l'on tient peu de compte de l'article de reportage, il n'a pas été énormément écrit en France, sur Millet. Deux livres seulement, mais excellents : l'un a pour auteur A. Sensier qui, à force d'amour pour ses héros : Th. Rousseau, Millet, Georges Michel, a laissé sur eux des récits passionnants comme des romans. Le *Millet*, de Sensier, est le témoignage d'un ami, d'un confident. L'autre livre, signé de M. Henry Marcel, est un précis clair, lumineux, éloquent de documentation sûre et de jugement sain.

M. Fontainas, dans sa remarquable *Histoire de la peinture française du* XIXe *siècle* et MM. G. Lanoë et Tristan Brice, dans leur *École française de Paysage*, ont

également consacré à Millet des pages intéressantes. Il faut mentionner, aussi, une courte monographie de Charles Yriarte consacrée surtout aux dessins de Millet, et encore de précieuses notes de Ph. Burty, publiées par Maurice Tourneux. Il existe un *Millet chez lui* de M. Piédagnel, mais d'inutiles digressions compromettent l'intérêt de ces souvenirs.

LES ORIENTALISTES[1]

Relations de la France et de l'Orient sous l'ancien régime. — Investigations et voyages littéraires. — Caractères pittoresques de l'Orient. — L'école de peinture orientaliste au XIXe siècle.

La France n'a longtemps connu l'Orient que par des légendes ou des relations peu fidèles, en dépit des alliances politiques qui nous unirent longtemps, par l'effet d'une sorte de tradition diplomatique, à l'État turc envisagé comme un contrepoids utile aux ambitions de l'Empire ou de la Russie.

Ce ne fut qu'au XVIIIe siècle que le contact véritable commença ; l'adoucissement général des mœurs avait gagné jusqu'aux sujets du grand seigneur, et les ambassades qui se multiplièrent à cette époque chez nous rivalisèrent avec les pompes royales non seulement de richesse, mais d'élégance et de courtoisie.

Au XVIIe siècle, deux Français, tout à la fois aventureux et avisés, avaient exploré les États musulmans ; Tavernier (1605-1689) le premier, visita Constantinople, parcourut la Perse, les Indes, dépendance de l'Islam par les souverains mogols, et poussa jusqu'aux îles de la Sonde où il amassa une fortune immense dans le commerce des

1. Ce chapitre a été écrit par M. Henry Marcel.

pierres précieuses (il en vendit pour 3 millions au seul roi Louis XIV). Après lui Chardin (1643-1713) fit deux voyages aux Indes, deux séjours en Perse dont un de six ans à Ispahan, et publia deux importantes relations en 1686 et 1711.

En sens inverse (je prends ici pour guide une étude excellente publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts* par M. Boppe, un de nos agents diplomatiques les plus distingués en Orient), l'ambassade persane de 1714 à Paris, qui y fit sensation et réjouit un moment les derniers jours d'un règne morose, fut suivie en 1721 d'une ambassade turque.

Celle-ci tombait en pleine détente, en pleine explosion de vie, et de plus en plein mouvement de curiosité : C'est l'année même de l'apparition des *Lettres Persanes*, suivant d'assez près la célèbre traduction des *Mille et une Nuits*, par Galland (1704) et celle des *Mille et un Jours* (1707).

On a perdu la trace du tableau où Coypel retraça l'audience donnée par le Roi à l'ambassadeur Mehemet Effendi, comme du portrait que fit de lui François Lemoyne.

Mais l'entrée du cortège dans le jardin des Tuileries, par le pont tournant, trouva en Parrocel un historiographe minutieux et exact ; les deux tableaux qu'il y consacra sont visibles au musée de Versailles ; une esquisse est à Carnavalet ; les Gobelins en tirèrent des Tapisseries qu'ils conservent encore.

Nos rapports amicaux avec la Porte pendant tout le règne de Louis XV, servis par la facilité plus grande des communications et des échanges, fixèrent l'attention sur elle ; divers incidents et aventures romanesques y contribuèrent encore : le comte de Bonneval converti à l'Islamisme et devenu général de l'artillerie ottomane sous le

nom d'Achmet Pacha ; Mlle Aïssé achetée en 1698 sur le marché aux esclaves de Péra, par le comte de Ferriol, et faisant à Paris les beaux jours du Salon de Mme de Tencin et les délices du chevalier d'Aydie.

Nos artistes reçurent à Constantinople un accueil empressé et y recueillirent force commandes; ce furent Van Mour, peintre ordinaire du Roi en Levant (1671-1737), Liotard, le Genevois (1702-1790) qui séjourna quatre ans sur les rives du Bosphore, le chevalier de Favray qui l'y suivit de près. Par eux, comme par le faste et l'aménité de ses représentants officiels en France, la Turquie devenait à la mode : Lancret fit deux panneaux : un *Turc amoureux* (musée des arts décoratifs) et une *Esclave grecque* (collection Wallace) ; Lajoue, dans diverses compositions, retraça de galants épisodes de harem ; Christophe Huet se voua aux turqueries ornementales, devançant de peu Carle Van Loo retour de Rome (le *Pacha faisant peindre sa maîtresse*, le *Pacha donnant un concert à sa maîtresse*, celle-ci sous les traits de la femme même de l'artiste).

Lors de la réception de Saïd Effendi en 1742, dans la Galerie des Glaces, à Versailles, Cochin en fit un admirable dessin ; le portrait de l'Ambassadeur par Aved est à Versailles ; la Tour exécuta aussi un pastel d'après lui.

Dès lors les Sultanes devinrent un thème favori des artistes et fournirent mille prétextes à mises en scène piquantes où à déshabillés voluptueux. On n'a pas oublié la *Sultane lisant*, de Boucher, dans une pose et un costume plus que légers, qui n'était autre que Mlle Morphy la maîtresse du peintre... et du Roi.

Si, comme motifs de décoration et d'arabesques, les turqueries rivalisèrent avec les chinoiseries, elles défrayèrent en même temps la peinture d'apparat; les grandes dames se firent représenter à la turque : Mlle de

Clermont dans la *Sultane sortant du bain*, de Nattier (collection Wallace) ; la marquise de Saint-Maur en *Sultane se promenant dans ses jardins*, par Aved. Charles Antoine Coypel peignit pour le roi, en 1752, le *Grand Seigneur prenant le café sous la tente, au milieu de ses favorites.* Carle Van Loo reçut de Mme de Pompadour la commande de trois tableaux : *Sultane prenant le café*, *Deux Sultanes travaillant en tapisseries*, *Sultane jouant d'une guitare* (1755).

Jeaurat, en 1759, exposa deux sujets du même genre ; Halbou, Colson, exploitèrent aussi cette vogue, dont un des monuments durables est la charmante comédie des *Trois sultanes* par Favart; Fragonard, y sacrifia à son tour.

La Dubarry, comme de juste, reprenant la tradition de sa devancière, fit commande à Amédée Van Loo de quatre tableaux résumant la vie d'une *Sultane*, celle-ci représentée tour à tour à *sa toilette*, *servie par des eunuques*, *commandant des ouvrages aux odalisques et présidant à une fête champêtre.* Deux de ces toiles sont exposées au Louvre; les formes, sinon les traits, de la favorite s'y retrouvent aisément.

Avec l'avènement de Louis XVI, des tendances plus sérieuses se firent jour, servies par le mouvement croissant des idées dans le sens d'une réforme de l'éducation et des mœurs. Un esprit d'investigation méthodique, en même temps qu'un vif sentiment de la nature et de l'art, respirent dans l'ouvrage monumental : *Voyage pittoresque en Grèce*, dont le comte de Choiseul-Gouffier, notre ambassadeur à Constantinople, publia le 1er volume en 1782, et qui ne fut terminé qu'en 1820. Des notices précises et circonstanciées y accompagnent de nombreuses planches dues à Hilair, Moreau le jeune, etc., et qui sont des documents précieux, en même temps que de charmants tableaux.

L'engouement pour l'Antiquité provoqué par David et bientôt fomenté par le puritanisme révolutionnaire qui prétendait y rattacher ses titres, éclipsa pendant un temps les curiosités de l'exotisme.

Quand la sécurité reparue et les loisirs de l'esprit eurent ramené le goût des voyages, les souvenirs et les images de cette terrible époque, imprimés dans l'esprit de Chateaubriand, communiquèrent à son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (publié en 1811 sur des notes de voyage rédigées en 1806 et 1807), cette solennité mélancolique, ce goût des ruines, cette sorte de nostalgie de la mort où inclinait déjà son âme bretonne.

Il n'en explora pas moins, le premier, les sites et les mœurs islamiques avec des yeux sérieux, une sensibilité aiguë, un style évocateur qui renouvelèrent chez nous la notion même de l'Orient, restée jusqu'alors superficielle et frivole. Entre temps, l'expédition d'Egypte nous avait mis aux prises avec les fameux mameluks, et ouvert le mystérieux pays des hypogées, des pyramides et des sphinx. Toute une mode nouvelle sortit de là, dont plusieurs points de Paris portent encore témoignage : la fontaine des Palmiers de la place du Châtelet, et la rue du Caire.

Ce fut ensuite la guerre de Morée, soutenue en faveur de l'indépendance des Grecs, qui popularisa les recherches artistiques, linguistiques, ethnographiques de Pouqueville (*Voyage en Grèce et en Morée*, 1805), du comte de Marcellus, à qui nous devons la Vénus de Milo (1820), de Fauriel et de son recueil des chants populaires de la Grèce (1824).

Elle suscita la muse un peu compassée des *Messéniennes* et donna l'essor aux images éblouissantes, aux métaphores embrasées des *Orientales*.

Les pèlerinages littéraires se multiplièrent en Turquie,

en Asie Mineure, en Syrie, en Egypte. Ils ont produit ces monuments d'un art si différent et d'un égal intérêt : le *Voyage en Orient* de Lamartine, oratoire, descriptif et lyrique à la fois, où la personnalité de l'auteur masque parfois la nature et travestit les hommes.

Le *Constantinople* de Théophile Gautier, modèle inégalé d'art objectif, de description précise dans l'abondance et sobre dans la splendeur.

Enfin, le plus séduisant peut-être de ces livres, le *Voyage en Orient*, de Gérard de Nerval, où l'âme délicieusement naïve du poète s'assimile, avec une si parfaite aisance, les usages, les mœurs et jusqu'à la pensée la plus intime de races pourtant si différentes de la nôtre, et protégées contre nos curiosités par l'intolérance, la claustration et le mutisme.

Et les artistes aussi voyagèrent, le calepin à la main, la boîte à couleurs en sautoir, au hasard des routes, des sentiers ou des simples pistes, sous la splendeur torride du ciel, dans la pouillerie des fondouks, sur la terre nue des gourbis.

Et de la mosquée au marché, du caravansérail à la boucherie, des écoles bourdonnantes aux bains pleins de vapeur bleutée, tout passa sur leurs toiles, en un kaléidoscope de formes remuantes et de tons contrastés.

Decamps fut le premier de ces nomades, il pratiqua, dès 1826, la Grèce et les côtes de l'Asie Mineure ; Delacroix suivit en 1831 ; en même temps Marilhat partait pour la Grèce, d'où il gagna la Syrie, la Palestine et l'Egypte. D'autres les imitèrent, Dauzats, Clément Boulanger, qui mourut à Magnésie en 1842. Et ce fut aux murs de nos salons une éclosion extraordinaire de sujets orientaux.

L'Algérie, entamée par la prise de sa capitale et en voie de conquête, attira un grand nombre d'artistes. Nos

états-majors y comptèrent toujours quelque volontaire de la palette; les deux plus célèbres sont Raffet et Horace Vernet. D'où venait cette passion subite pour l'Orient, cet élan irrésistible arrachant nos artistes au bien-être casanier de la patrie, pour les jeter dans les hasards de contrées hostiles ou dangereuses, à la merci du choléra, des détrousseurs ambulants, ou même des balles des Kabyles ?

Il faut, si l'on veut se l'expliquer, se faire une idée, si c'est possible, des extraordinaires séductions de l'Orient *pour un esprit* lassé de civilisation formaliste, de tyrannie bureaucratique, qu'attirent les libertés de la vie primitive ; *pour un œil* fatigué de la monotonie médiocre des aspects de la vie moderne, de la douceur voilée de notre ciel, et qui aspire au pittoresque des costumes, aux pompes extérieures, à l'irradiation de toutes choses sous l'ardeur d'un soleil sans nuages.

Songez un moment à ce qu'offre de beautés neuves cet Orient méditerranéen qu'allaient assidûment exploiter nos artistes. C'est d'abord l'étrangeté saisissante des silhouettes et des masses : les villes égrenées sur les pentes, les mosquées dardant leur minarets parmi les cyprès et les lauriers, le féerique étagement de Constantinople sur ses rives dorées, avec ses coupoles et ses tours ; Alger profilant en demi-cercle ses terrasses de neige sur le bleu intense de la mer, Constantine juchée sur son escarpement, au bord d'un ravin prodigieux que coupent des ponts naturels, où grondent des cascades...

C'est aussi l'extraordinaire ardeur des tons dans la lumière, le blanc aveuglant des murs sous l'indigo du ciel, la tache franche des verdures sur l'ocre brûlée des terrains, la note vive des vêtements et des tentes polychromes sur les fonds.

Et qu'on ne croie pas que tout est, en Orient, rutilant,

Eugène FROMENTIN

La Chasse au faucon
(Musée du Louvre).

(Collection Thomy-Thiéry).

[illegible] quelques [illegible] de la [illegible] [illegible] l'Orient. [illegible] pour l'Orient [illegible] artistes au [illegible] dans les [illegible] de [illegible] des [illegible] des [illegible] des belles du [illegible]

Il faut, si l'on veut se l'expliquer, se faire une idée, si c'est possible, des extraordinaires [illegible] de l'Orient [illegible] de civilisation [illegible], de tyrannie [illegible] les [illegible] de [illegible] pour [illegible] de la [illegible] des aspects de la vie [illegible] de la [illegible] valeur de [illegible] et qui [illegible] des pompes extérieures [illegible] l'ardeur d'un soleil [illegible]

Songez [illegible] Orient [illegible] nos artistes [illegible] éclatantes [illegible] les mosquées [illegible] cyprès et les lauriers, la [illegible] Constantinople [illegible] Alger profilant en [illegible] ses terrasses [illegible] sur le bleu [illegible] de la mer, Constantine [illegible] qui [illegible] des ponts naturels, où grondent des cascades.

C'est [illegible] l'extraordinaire ardeur des [illegible] dans la lumière [illegible] des murs sous l'indigo [illegible] des verdures sur l'ocre brûlée [illegible] que des vêtements et des [illegible] sur les [illegible]

[illegible]



dur, découpé en arêtes nettes ; les bords de la mer sont, le matin et le soir, envagués de buées opalines, et j'ai fait mon entrée à Constantinople par un brouillard intense, qui ne se leva que peu à peu, comme un store de mousselines, dégageant successivement dans son ascension la splendeur des horizons qui s'estompaient au travers.

Le végétal, l'animal, l'homme ont en Orient des formes, des proportions, des aspects saisissants. C'est le palmier avec son étoile de feuilles au bout d'un long fût écailleux, l'aloès brandissant de toutes parts ses lames aiguës d'un vert bleuâtre et comme empoisonné, d'où émerge, sur sa hampe flexible, l'ombrelle planante de la fleur ; c'est le cactus, avec ses disques fourrés d'épines, qui se superposent si bizarrement ; j'ai déjà dit l'admirable cyprès, qui met son vigoureux accent sur la pâleur fragile des oliviers.

Mais ces formes accusées, sculpturales en quelque sorte, ne sont pas les seules ; nos végétaux se retrouvent, en Orient, avec leur port capricieux et leur grâce souple : platanes, sycomores, figuiers ombragent les fontaines et en accompagnent le murmure des frissons de leurs feuillages.

L'animal est bien particulier, là-bas : c'est le chameau d'abord, dont la silhouette bossue se balance, dont le long col oscille sur des membres distors ; le chien qui revient çà et là à sa sauvagerie primitive, et offre toute une gamme de variétés entre le loup et le renard ; l'âne, très beau de pelage, très vif d'allures en Orient, le cheval enfin qui en est l'élégance, la parure suprême : tête mobile à l'œil ardent, aux naseaux qui frémissent, encolure flexible à la courbe harmonieuse, flancs évidés où courent des lumières, jambes nerveuses et impatientes, longue queue souple comme une chevelure. Cette noble

bête a passionné plusieurs de nos artistes, et Fromentin a écrit maint poème à sa gloire.

Faut-il parler maintenant de l'humanité ? elle présente tous les contrastes : la laideur obèse et la sveltesse aristocratique ; la dignité fière coudoyant la servilité rampante ; des plaies affreuses défigurant de nobles traits. Mais la sobriété du régime, l'exercice quotidien des muscles y impriment à la race un caractère général de beauté, et c'est peut-être l'Orient qui nous offre le type humain le plus idéal, le plus immatériel, dans certains éphèbes, en même temps que l'aspect le plus imposant dans les adultes de belle venue.

Admirablement découplé, en général, dans sa maigreur musculeuse, l'Arabe, le Grec, le Turc, ceux des campagnes surtout, ont des chairs de bronze, des yeux de jais, un ovale fin qu'illuminent des dents éclatantes. L'Oriental, de plus, s'habille à merveille, de la moindre loque, dont il sait faire des plis ou des enroulements pittoresques. Ses gîtes même ont leur séduction, qu'il s'agisse de l'humble échoppe (avec des friperies galonnées et des ustensiles bizarres chatoyant dans des demi-ténèbres), qui borde ces rues pleines d'encorbellements et de coudes, si étroites, que l'ombre coupe d'une barre dure et où tout à côté, les tessons et les fumiers flamboient sous les rayons plaqués, ou bien pour prendre un contraste extrême, des intérieurs aisés et bourgeois.

Là, garanti par le treillis ouvragé des moucharabys contre l'irruption du jour et l'indiscrétion des regards, c'est le repos dans le grésillement des fontaines ; dans la vibration douce des revêtements de faïence, avivant de leurs reflets la gamme sourde et harmonieuse des tapis ; dans le halo bleuâtre des parfums vaporisés.

Et c'est encore le costume des femmes, adorablement ambiguës sous le mystère des voiles, leur beauté pré-

cieuse comme une œuvre d'art, où le henné, l'antimoine, le kohol mettent leurs touches vives, leur irritant tatouage... que de jouissances, que d'excitants, que de ressources pour l'artiste !

Voilà, et je pourrais m'étendre sans fin sur ce chapitre, de quoi passionner des yeux de peintres, dicter aux artistes des vœux irrévocables, leur laisser, au retour, d'incurables nostalgies.

Passons rapidement en revue ceux qui firent ainsi profession et dont le rêve se fixa dans ces régions enchantées. Decamps d'abord, qui cherchait sa voie, des scènes de genre à la caricature, fut d'un seul coup conquis et pour la vie. On sait ses grands et continus succès, sa lente évolution de l'observation familière aux sujets de style de la fin : *Joseph vendu par ses frères*, le *Christ au prétoire*, l'*Histoire de Samson*, sa mort violente en 1860, des suites d'un accident de cheval, dans la forêt de Fontainebleau.

Je me bornerai à le caractériser ; c'est Fromentin qui va me fournir les termes : « Dans l'Orient, il a vu l'effet : l'opposition nette, aiguë, tranchante des ombres et de la lumière. Ne pouvant pas atteindre directement le soleil, qui brûle toutes les mains qui le cherchent, il a pris un détour fort spirituel, et, dans l'impossibilité d'exprimer beaucoup de soleil avec peu d'ombres, il a pensé qu'avec beaucoup d'ombres il parviendrait à produire un peu de soleil, et il a réussi. Cette abstraction de l'effet, ce thème invariable des oppositions vives, il les a poursuivis partout, dans tous les sujets de figure ou de paysage, violemment, obstinément, et avec un succès qui a ligitimé ses audaces.

« Il a beaucoup imaginé, beaucoup rêvé, mais à distance, à travers des partis pris d'esprit, de méthode et de pratique. Il n'est ni vrai, ni vraisemblable... il invente encore

plus qu'il ne se souvient. Il a gardé de ses séjours en Orient je ne sais quel amour des angles droits, des horizons rectilignes, des intersections brusques, dont il a composé, pour ainsi dire, la formule et la géométrie de son art.

« Chaque chose qu'il produit se reconnaît à ce double caractère : l'intensité de l'effet, la combinaison méthodique des formes, et peut-être, à son insu, le sujet n'est-il qu'un prétexte varié pour appliquer identiquement ses formules... »

Il y a du vrai dans ce jugement trop sévère ; l'Orient de Decamps manque de légèreté et de gaieté ; la violence des oppositions de lumière et d'ombre n'en est pas la seule cause ; le métier, la pâte de ses tableaux est trop dense, trop compacte et donne aux sujets, en dépit de l'éclat violent des colorations, quelque chose de figé et d'immobile.

Mais il y a des exceptions, et la *Sortie de l'école* (Collection Moreau-Nélaton) en est une : la vivacité de l'enfance, débarrassée de ses contraintes, la pétulance des jeunes corps avides de mouvement, de bruit, s'y expriment d'une façon charmante.

Par contre, l'*Abreuvoir* (Galerie Wallace) justifie nos objections : on n'imagine pas que ces gens-là, cristallisés dans une matière opaque, puissent jamais s'en aller, quand leurs bêtes auront fini de boire.

Marilhat, né en Auvergne, mort à trente-six ans en 1847, a surtout peint la Syrie et l'Egypte. C'était un homme élégant, un esprit prompt, facile, ouvert et s'exprimant à merveille par la plume, dans ces lettres de voyage que nous a livrées Gautier.

Son dessin est plus distingué, plus léger, sa coloration moins appuyée que chez Decamps. Il est surtout paysagiste.

Laissons encore, à son sujet, parler Fromentin : « son

œuvre est l'exquise et parfaite illustration d'un voyage dont il aurait pu lui-même écrire le texte, car il apportait, en écrivant comme en peignant, la même exactitude de coup d'œil, la même vivacité de style et d'expression.

« Or de tout cet œuvre considérable et dont le souvenir, aujourd'hui déjà, devient confus, ce qui restera peut-être de plus lumineux, de plus mémorable, ce sont de petits tableaux sans nom, sans désignation précise ; par exemple, un crépuscule au bord du Nil, ou bien des pèlerins pauvres voyageant à midi, dans l'aride atmosphère d'un pays *sans eau*. Deux notes générales, une impression de mélancolie nocturne, la terreur des chaudes solitudes, voilà peut-être ce qu'il aura laissé, je ne dis pas de plus parfait, car la nette intelligence de l'homme et la main habile du patricien sont visibles dans tous les tableaux signés de lui, mais de plus heureux pour sa renommée et de plus honorable pour l'art moderne. »

Nous arrivons à un homme dont le vaste génie et l'immense carrière ont, à divers moments, touché à l'Orient, et dont le souvenir y revenait souvent avec complaisance, comme à une inépuisable mine de belles formes et de puissants contrastes.

On a déjà nommé Eugène Delacroix, qui bien que n'ayant fait dans ces régions qu'un assez court séjour — il fut attaché en 1831 à une mission au Maroc et visita l'Algérie au passage — leur a donné dans son œuvre une large part.

Le *Massacre de Chio*, de 1824, fut peint d'imagination ; mais les *Femmes d'Alger* et la *Noce juive* du Louvre, les *Danseurs marocains* du musée de Tours, le *Sultan Abder Rhaman* du musée de Toulouse, les *Convulsionnaires de Tanger* retracent des spectacles vus ou reflètent des impressions directes.

L'homme est naturellement l'élément principal dans

ces toiles ; mais au delà de l'effet pittoresque des costumes et des types, saisi avec une décision souveraine, l'artiste a su démêler et faire voir un état de civilisation.

A ce point de vue, rien n'est plus expressif que les deux tableaux du Louvre. La vie de harem, confinée, ennuyée, somnolente, avec ses passe-temps frivoles, ses plaisirs puérils, la paresse et la gourmandise qui aveulissent peu à peu les créatures de luxe qu'on y renferme, et les façonnent ainsi à leur esclavage, fait un pendant singulièrement éloquent à la vie populaire, exprimée dans la *Noce juive* avec toute son activité physique, son libre déchaînement d'instincts et de gaietés.

L'opposition, si frappante en Orient, de la torpeur où languissent les hautes classes et de la vitalité du menu peuple, n'a jamais été traduite avec plus de force et de vérité.

Les Convulsionnaires de Tanger nous donneraient des mœurs orientales un autre aspect : le mysticisme religieux, dans ce qu'il offre de plus aigu comme manifestations : brusques détentes d'un système nerveux surmené, qui ne sait plus de milieu entre le délire et l'extase, et se soulage de l'abrutissement machinal des mômeries et des rites, dans une frénésie de cris de bêtes et de gestes meurtriers.

Decamps, Marilhat, Delacroix, sont les trois grands noms de la première génération des Orientalistes. Le second Empire en a vu une seconde, avec Fromentin, Guillaumet et Regnault.

Je néglige à regret des artistes très intéressants comme Dauzats, Tournemine, Jules Laurens, Belly, Berchère et Mouchot, pour ne parler que des morts ; le temps ne nous permet pas le détail.

Fromentin, dont la gloire d'écrivain éclipse un peu le renom de peintre, a, au cours de deux séjours en Algérie

et d'un voyage en Egypte, réuni d'amples matériaux, qu'il interpréta plus tard selon une vision bien personnelle. C'est l'élégance native des hommes du désert, la désinvolture aisée des cavaliers, l'entrain des chasses, la furie joyeuse des fantasias sur les plateaux aux beaux mouvements de terrain, à la végétation rare et fine, qui l'ont surtout séduit et préoccupé.

Il traduit ces libres allures d'un pinceau précis, d'une touche légère et chatoyante, d'une couleur précieuse, avec quelque maigreur dans le dessin, un peu de timidité parfois dans le maniement de la forme. Il y a à la fois plus d'ampleur et de force dans ses tableaux à la plume, tracés au jour le jour et réunis dans deux livres mémorables : *Un Eté dans le Sahara et une Année dans le Sahal.*

Guillaumet, artiste sérieux et concentré, dont une mort soudaine et mystérieuse brisa la carrière au plus fort de ses succès, a écrit aussi des pages durables, recueillies sous le titre : *Tableaux algériens.* Néanmoins, l'artiste l'emporte chez lui sur l'écrivain.

Il aima le désert, ses faibles ondulations, ses perspectives immenses, le poudroiement de la lumière sur les alfas séchés et les ossements blanchis, et il sut d'autre part goûter le charme de la vie intime des tribus du Sud, en leurs occupations primitives et familières : lavage du linge, tissage des tapis et des burnous, traite des brebis, dans les gourbis de pisé que soutiennent des troncs de palmiers non écorcés.

Les femmes qu'il montre au travail, dans leurs amples et simples vêtements de couleur sur lesquels retombent les pans noirs de la coiffure, ont un sérieux, une dignité tranquille qui ne sont point sans grandeur.

Il exprime de même à merveille, dans ses *Vues de Laghouat* ou de *Bou Saada*, la torpeur des ruelles sous l'accablement du soleil perpendiculaire, et cette sorte

de bain d'air ardent qui calcine les murailles fauves. Devant ces toiles, il vous passe sur le visage, comme un souffle de fournaise, et la hantise vous demeure longtemps des régions torrides si prestigieusement évoquées.

Nulle destinée n'a suscité plus d'espérances, provoqué plus d'amers regrets que la carrière éclatante et rapide, la mort tragique et admirable d'Henri Regnault, dans le rang, sur le champ de bataille de Buzenval. Ce merveilleux jeune homme réunissait toutes les aptitudes ; musicien consommé, écrivain de race, peintre aux grandes visées et aux dons universels, Prix de Rome de 1866, sa carrière se circonscrit dans un peu plus de quatre années. Mais que de promesses, et déjà quelles réalisations !

Pour ne parler que de l'orientaliste, brusquement révélé à lui-même par la vue du panorama de Tanger, il s'affirme par l'*Exécution sous les rois maures* du Louvre, la *Salomé*, la *Sortie du Pacha*, la *Judith* inachevée et les admirables aquarelles de l'Alhambra.

On a dit l'éclatante virtuosité de ces œuvres, et Gautier célébra sur le mode lyrique, lui qui se connaissait en prouesses de ce genre — les Émaux et Camées en témoignent — la merveilleuse symphonie en jaune majeur de la *Salomé*.

La fougue du pinceau, les grands partis pris de lumière, le sens puissant du décor distinguent ces toiles et donnent une haute idée de ce qu'eût été la grande composition où il projetait de symboliser le faste guerrier de la civilisation mauresque.

Une de ses lettres ressuscite du moins, avec quel brio, le théâtre où se fût déroulé ce spectacle splendide. On trouvera cet hymne à l'Alhambra dans sa correspondance, publiée par Arthur Duparc.

Il faut finir, quelque regret que j'aie de la brièveté de

mes développements. Puissé-je, du moins, avoir inspiré la curiosité, le désir d'un commerce plus étroit avec ce séduisant groupe des orientalistes, auquel j'eusse voulu joindre la noble et charmante figure de Théodore Chassériau, la physionomie originale et tranchée de Dehodencq, qui est un peu à Delacroix comme Jordaens à Rubens, et où une place, de profil tout au moins, revenait au praticien adroit et soigneux, à l'habile metteur en scène que fut Gérôme.

On aura remarqué, chemin faisant, que tous ces artistes, ou presque, ont aimé et su écrire. Serait-ce une des vertus de ces merveilleux pays de l'Orient d'exalter par l'admiration les puissances cachées qui sommeillent en nous, et d'y provoquer des éclosions que les préjugés de nos civilisations formalistes, la spécialisation excessive qu'y entraîne la concurrence vitale y retiennent prisonnières et inconnues !

LE PAYSAGE

DANS L'ŒUVRE DE COURBET[1]

Courbet paysagiste évolutionnaire. — Sa vocation. — Les jeunes années de l'artiste à Ornans. — Le père Beau et le plein air. — Courbet amoureux de son pays. — Courbet à Paris. — Le Louvre. — Copies d'après les maîtres. — L'entrée en scène de Courbet. — Réaction contre l'Académisme. — Le Réalisme. — Courbet maître ouvrier. — De quelques grands tableaux à figures. — Des *Casseurs de pierres* et de l'*Enterrement à Ornans* aux *Demoiselles de village*. — Les figures et le paysage. — Les *Demoiselles des bords de la Seine*.— L'*Amazone*.— Evolution de la peinture de Courbet vers plus de clarté. — Rousseau, Corot et Courbet devant la nature.— Si Courbet ignorait la composition? — La sincérité de son amour pour la nature. — Les *verts* de Courbet. — Ses rochers. — Le technicien à l'œuvre. — Un mot de Decamps. — L'influence de la mer sur la vision du maître d'Ornans. — Ses séjours au Havre, à Honfleur, à Montpellier, à Etretat. — Courbet et Whistler. — L'action de Courbet sur les peintres de la génération suivante. — Il a *ramoné* avant Manet.

Si Gustave Courbet n'est pas paysagiste exclusivement, si l'on peut dire que son originalité principale est d'avoir peint l'humanité de son époque en franc *réaliste*, pour se servir d'un vocable dont il a abusé, il est impossible cependant de ne lui pas faire une large place dans l'histoire du paysage contemporain, non seulement à cause de ses admirables forces de technicien, mais aussi, mais surtout, à cause de ses tendances particulières et de l'influence

1. Ce chapitre a été écrit par M. Edouard Sarradin.

qu'il a exercée. Avec Corot et Millet, Gustave Courbet est peut-être le peintre du XIXe siècle qui a le mieux aidé à l'évolution de la peinture de paysages, et les « impressionnistes », à n'en pas douter, lui doivent beaucoup...

D'où vient Courbet et à qui doit-il ?

On a dit de lui qu'il peignait comme il respirait. Il y a peu d'exemples, en effet, d'une vocation si spontanée et impérieuse que la sienne. Cette vocation n'est-il pas intéressant de la voir naître ?

Courbet grandit à Ornans. Il adore son pays, qui est pittoresque, noble, charmant, — où il vagabonde sans cesse. On le met au collège : il s'y ennuie, excepté aux classes de dessin. L'école buissonnière et la chasse aux papillons, voilà où il est à l'aise... Cependant, Courbet va jusqu'en rhétorique. Il daigne écouter avec une attention particulière le professeur, et celui-ci, un jour, se plaît à développer devant ses élèves cette pensée du philosophe De Bonald :

« Un homme ne peut comprendre et produire d'art que celui qui interprète sa propre nature ; l'art, en tant qu'expression du sentiment de la société, doit, par conséquent, se transformer aussi souvent que la société même. De même que l'on dit : le style c'est l'homme, de même on doit pouvoir dire : l'art c'est la société. »

Courbet, la chose est curieuse à noter, eut l'esprit frappé fortement par ces déclarations. Il les médita et remédita. Elles pourraient être signées Proudhon ou, si l'on veut, Castagnary, et on les lirait sans étonnement en tête du catalogue de la fameuse exhibition Courbet de 1855 qui fut le premier grand spectacle du « réalisme ». M. de Bonald en quelque sorte grand-père du réalisme, c'est vraiment original !

Ainsi influencé, Courbet devient tout à coup passionné de dessin, et voici qui est encore très intéressant et

qu'il faut retenir : ce qu'il dessine le plus souvent ce n'est pas ce que nous avons dessiné et que l'on dessine encore, hélas, au lycée ; non, il dessine des paysages, des arbres, des fleurs, car il a pour professeur un excellent homme, « le père Beau », qui a l'intelligence de mener ses élèves, les jours où le ciel le lui permet, en pleine nature, et qui leur dit : *copiez ce que vous voyez*... Un autre aïeul du réalisme, ce père Beau !

La vocation de Courbet, donc, se détermine. Il commence de prendre des pinceaux. Ce n'est pas dans les idées de son père. Celui-ci veut faire de son fils un polytechnicien et il l'envoie, en 1837, au Collège royal de Besançon où Courbet ne fait que regretter Ornans, la bonne vie familiale et le père Beau... Il ne tarde pas à renoncer à la philosophie et aux mathématiques, il quitte le collège, demeure quelque temps à Besançon où il dessine et peint sous la direction d'un certain Flajoulot, davidiste fervent.

Enfin, il rentre à Ornans, prie et supplie si bien son père de l'envoyer à Paris que celui-ci y consent, à la condition que son fils veuille étudier le droit...

Avant de partir, il se plut à faire le tour de son petit pays, à revoir les vallons, les villages, les forêts, les sapinières magnifiques, surtout sa chère vallée de la Loüe, qu'il devait peindre tant de fois dans l'avenir, et la promenade sous les roches...

Que Gustave Courbet ait *profondément* aimé la nature et particulièrement la nature de chez lui, nous n'en saurions douter et je dirai tout de suite que c'est dans cet amour, aussi bien que dans l'étude des maîtres, qu'il a puisé ses merveilleuses qualités. Parce qu'il étala trop souvent dans ses propos un matérialisme agressif et saugrenu, certains n'ont vu en lui qu'un lourdaud, incapable de sentiment et d'émotion. Beaucoup de ses œuvres et de

ses actes vont à l'encontre de cette croyance, révèlent qu'il fut un sentimental et un enthousiaste.

Voici Courbet à Paris. Pour y apprendre le droit? Vous n'en croyez rien. Il ne connaît alors qu'une école : le Louvre. On l'y voit avec Bonvin. S'il n'aime pas, dit-il, Raphaël, ni Titien, ni Léonard, il admire Holbein, Véronèse, Ribera, Zurbaran, Vélasquez, Franz Hals, — surtout Rembrandt. Il fait des copies d'après ces maîtres et aussi d'après des contemporains : Schnetz, Robert-Fleury, Delacroix, Géricault... Son père lui écrit qu'il gaspille son temps. Courbet riposte qu'il mène une vie exemplaire, qu'il travaille comme un enragé... Il semble bien en effet qu'il ait, durant plusieurs années, passionnément, furieusement travaillé, et d'ailleurs avec une intelligence singulière : ce n'est point d'une manière superficielle qu'il copiait Franz Hals, Vélasquez, Rembrandt ; il les étudiait à fond, pénétrait véritablement le secret de leur technique, s'assimilait celle-ci tout à fait... Il ne tarda pas grâce à ce labeur, grâce aussi à de très fidèles études d'après le modèle vivant, à se sentir suffisamment armé pour entrer en campagne...

Je n'ai pas, en cette causerie, à suivre tous les pas de Gustave Courbet. Ceux d'entre vous qui souhaitent connaître très intimement l'homme et le peintre, je les renvoie au beau livre, supérieurement documenté, que son compatriote franc-comtois, le regretté Georges Riat, avait achevé avant de mourir et que l'éditeur Floury vient de publier si opportunément. On ne saurait rêver biographie plus intelligente, plus consciencieuse.

Ce qu'il importe de préciser brièvement, c'est la place historique de ce grand artiste et c'est son rôle d' « évolutionnaire ». Il est entré en scène dans un temps où la peinture s'affadissait, s'anémiait par la faute des sous-romantiques et des classiques à l'eau de rose. On était

en une période d'écœurante « politesse », si je puis dire... Courbet survint, homme mal élevé, providentiel, et il cria : « la Peinture, c'est moi ; la Nature, c'est moi ; la Vérité, c'est moi... Moi, je peins comme le bon Dieu... »

Les vrais réacteurs contre l'académisme appauvri, ajouterai-je bien vite, sont immédiatement avant Courbet, les maîtres paysagistes de « 1830 »... Mais des hommes comme Rousseau et Corot vivaient trop isolés, trop indépendants, étaient encore trop méconnus pour que le bienfait de leurs œuvres se fît puissamment sentir. Et qui sait, d'ailleurs, sans Courbet et les doctrines qu'il proclamait avec tant de bruit, de cynisme et d'entêtement, qui sait si ces maîtres-là n'auraient pas attendu plus longtemps leur juste gloire ?...

En réalité, Gustave Courbet a été le continuateur du mouvement vivifiant d'évolution timidement imprimé à la peinture par Gros, et dont, après celui-ci, Géricault, mort prématurément, n'avait pu maintenir qu'un moment l'heureuse action. Le *réalisme*, le fameux réalisme dont Courbet fit tant de bruit n'était qu'un mot, il l'avouait volontiers... ou plutôt, peut-on dire, le réalisme existe bien et son histoire artistique commence à l'âge des cavernes, au mammouth de la grotte de Combarelles, par exemple... Le réalisme ? Courbet l'avait trouvé tout armé chez les maîtres qu'il s'était si heureusement choisis, comme nous l'avons vu, depuis Holbein jusqu'à Géricault.

Son grand mérite, donc, est d'avoir su reprendre, en des temps difficiles, la tradition interrompue. « Un seul tableau comme le *Naufrage de la Méduse*, écrivait Proudhon, suffit à indiquer la route de l'art à travers les générations et permet d'attendre ». Courbet est venu dire ce que l'on pouvait tirer de cette *indication*...

Il est venu dire aussi l'importance de la *matière* dans l'art de peindre et quel est le prestige des belles pâtes

maniées selon une technique savante et hardie... « On n'est un grand peintre qu'à la condition d'être un maître ouvrier », notait un jour Alfred Stevens. Un « maître ouvrier »... De tous les grands peintres modernes il n'y en a peut-être aucun qui soit plus que Courbet digne d'être ainsi qualifié, et, chemin faisant, nous insisterons sur cette dignité particulière.

Quelle que soit la puissance de Gustave Courbet en tant que peintre de l'humanité contemporaine, il ne me semble pas audacieux d'affirmer qu'il est, premièrement, un peintre de paysages... A la réflexion tout de même, cela peut paraître un peu audacieux... mais il est une chose frappante, c'est que, assez souvent, quand Courbet nous montre des figures humaines ou animales dans un paysage, le paysage surtout provoque l'admiration ; ou plutôt, les figures ont leur valeur propre, si on les isole du paysage ; seulement elles ne s'accordent pas parfaitement avec celui-ci. Delacroix à propos du tableau des *Baigneuses*, disait : « Les deux femmes font des gestes qu'on ne comprend pas ; la nappe d'eau ne semble pas assez profonde seulement pour un bain de pieds. *Le paysage est d'une vigueur extraordinaire*, mais comme le peintre y a adapté cette scène de nu qui n'est que l'agrandissement d'une étude indépendante, les figures n'ont pas de lien avec ce qui les entoure... » Si vous considérez au Louvre le tableau de la *Remise des Chevreuils*, pour prendre un exemple différent, il ne vous échappera pas que les animaux participent très peu de l'atmosphère du paysage, et que si ce paysage est naturel, les chevreuils révèlent beaucoup d'artifice... Evidemment, pour les peindre, et bien qu'il ne peignît rien qu'il n'eût vu, à ce qu'il affirmait, Courbet dut avoir recours plutôt au naturaliste qu'à la nature.

Restons un moment encore au Louvre. Dans le *Combat*

de Cerfs — « J'ai vu de ces combats dans les parcs réservés de Hambourg et de Wiesbaden », écrivait-il. — Dans le *Combat de Cerfs*, les animaux sont-ils plus en intimité avec le paysage que dans la *Remise des Chevreuils ?* C'est ce que l'on pourrait voir si l'administration consentait à descendre de quelques mètres cette grande toile qu'elle a montée jusqu'au plafond... et l'on pourrait alors jouir du paysage qui me paraît être l'un des plus beaux de Courbet : il a la majesté d'un temple avec les colonnes superbement dressées de ses grands arbres fiers et calmes.

« C'est le commencement du printemps, où ce qui est près de terre est déjà vert, quand la sève monte au-dessus des grands arbres et que les chênes seuls qui sont les plus retardés ont encore leurs feuilles d'hiver. L'action de ce tableau commandait ce moment-ci de l'année, mais pour ne pas mettre tous ces arbres dénudés qui sont à cette saison, j'ai préféré prendre notre pays du Jura (il avait d'abord peint un paysage d'Allemagne) qui est exactement le même. »

Ceci est extrait d'une de ses lettres et j'ai tenu à le citer en passant afin de vous montrer qu'il ne s'exprimait pas si mal, cet homme que d'aucuns, je l'ai dit, nous ont présenté comme un lourdaud, une brute ; Huysmans écrivit : « un gros mufle, à l'abdominale cervelle... »

Il arrive chez Courbet que les personnages ou les bêtes gâtent tout à fait les paysages. Castagnary imprimait en 1857 — il n'était pas encore l'intime de l'artiste — à propos du tableau les *Bords de la Loüe :* « qu'il serait excellent sans le jeteur d'épervier *qui est ridicule.* » Je ne connais pas ce tableau, mais le qualificatif de ridicule n'est que juste si on l'applique à la petite anecdote qui illustre le grand et beau paysage du *Naufrage dans la neige;* ou, plutôt, la scène n'est pas ridicule en soi,

elle l'est par l'exécution extraordinairement mince et plate de la peinture et par la puérilité du dessin... Mais gardons-nous d'insister sur cette « illustration », tout à fait exceptionnelle dans l'œuvre du maître d'Ornans, et parlons vite d'ouvrages — je choisirai l'*Enterrement*, les *Demoiselles des bords de la Seine*, les *Casseurs de pierre*, les *Demoiselles de village* — qui sont pour témoigner que son pinceau sut associer souvent avec une véritable force d'harmonisation la nature et les êtres.

Dans les *Demoiselles de village*, cependant, où les figures sont très savamment accordées avec le paysage, c'est le paysage qui, principalement, là encore, s'impose à l'intérêt. J'ai eu la bonne fortune de voir naguère dans la galerie de M. Durand-Ruel ce tableau qui revenait d'Amérique. Les *Demoiselles de village*, ce sont les trois sœurs du peintre. On les voit dans un vallon ensoleillé, sous un ciel très bleu. L'une d'elles offre quelque friandise à une petite bergère, venue là paître deux génisses... Je ne fais qu'indiquer l'anecdote, et je note en courant que les deux génisses paraissent un peu menues relativement au plan où elles sont... J'ai hâte de dire quelques mots du paysage qui est l'une des plus lumineuses et vibrantes pages de nature que je connaisse jusqu'à présent de Gustave Courbet. C'est par la beauté, la vérité et la finesse de la lumière que tout d'abord ce paysage frappe le regard. Le ciel est d'une légèreté et d'une transparence délicieuses ; la courte herbe blonde du vallon s'illumine de l'or du soleil, par où s'éclaire aussi, çà et là, et se réchauffe, le froid calcaire d'une enceinte montagneuse. Des reflets flottent, des ombres s'étalent, surprenantes de justesse dans leur immatérialité... Si l'on étudie ensuite cette toile, on admire avec quelle solidité elle est construite, avec quelle largeur elle est modelée, par des touches franches infiniment nuancées; c'est un

chef-d'œuvre et le magnifique technicien que fut Courbet s'y dévoile complètement.

« Relief des objets, profondeur de l'espace, justesse de l'effet, j'enlève tout cela à la force du poignet, disait-il à Théophile Silvestre, lequel observe : « Courbet empâte également les premiers plans, les horizons, les ombres, les lumières. Ce n'est que par la qualité du ton et par la précision du modelé qu'il produit les saillies et les ombres... »

Il est impossible de ne pas remarquer dans les *Casseurs de pierre*, l'une des premières grandes toiles de Courbet, laquelle est maintenant au musée de Dresde, dans l'*Enterrement à Ornans*, si mal placé, hélas, au Louvre, et dans les *Demoiselles des bords de la Seine* dont s'honore depuis peu le musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, quelle est la volonté du peintre de mettre les figures en parfait accord avec le paysage. Le paysage de l'*Enterrement*, non seulement il est en juste harmonie avec les figures, mais par la sévère simplicité de ses lignes, par sa réalité monotone et mélancolique, il se classe dans l'œuvre de Courbet comme l'une des pages les plus puissamment expressives.

Toutefois, par l'*Enterrement à Ornans*, et par les *Casseurs de pierre*, nous sommes très loin de connaître Courbet tout entier, soit comme figuriste, soit comme paysagiste. Ces deux œuvres marquent nettement ses tendances naturalistes — mais elles ne témoignent pas assez, par leur couleur, de l'influence même de la nature. Courbet, à l'époque où il les peignit, entre 1849 et 1850, était en plein dans ce que l'on a appelé sa *période noire*, c'est-à-dire que son œil se souvenait avant tout de l'enseignement du Musée. Les *Demoiselles de village* dont j'ai parlé plus haut, et qui furent exécutées deux ans après l'*Enterrement à Ornans*, sont pour dire que l'obser-

GUSTAVE COURBET

La Remise des chevreuils

(Musée du Louvre).

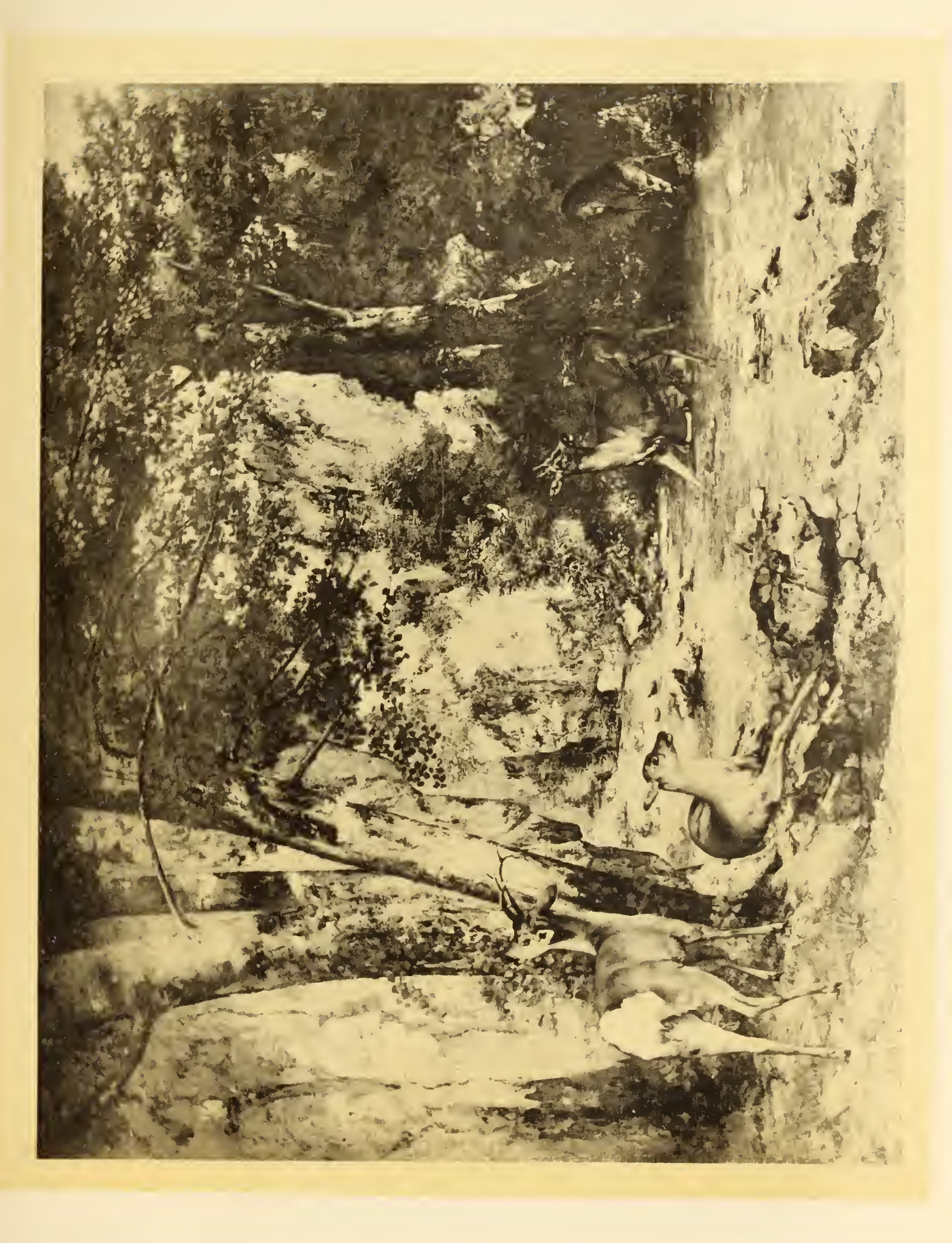
(Cliché Neurdein).

[illegible]

[illegible] des [illegible] de l'espace, justement [illegible] Courbet [illegible] les premiers plans, les [illegible], les [illegible] des lumières. [illegible] et par la [illegible] les [illegible] »

Il est impossible de [illegible] pas remarquer [illegible] du peuple, [illegible] grande [illegible] de Courbet, [illegible], [illegible] de la ville de [illegible], [illegible] les [illegible] de l'[illegible] [illegible] les figures [illegible] dans [illegible] les plus [illegible]

[illegible], par l'[illegible], et par les [illegible] de [illegible], [illegible] de [illegible] [illegible] Courbet [illegible] 1850, [illegible] de [illegible] [illegible]



vation directe de la nature ne tarda pas à gouverner l'évolution de l'artiste. La palette de Courbet s'éclaircit, s'enrichit et se nuance, et quand, en 1856, il présente les *Demoiselles des bords de la Seine*, les amateurs de belle peinture y reconnaissent, en dépit des sarcasmes des imbéciles, et malgré des défauts évidents, non seulement les plus rares mérites d'exécutant, mais un merveilleux instinct de coloriste. Il faut ici noter comme essentiel que les figures, les étoffes, les objets participent très finement de la lumière du paysage, et l'on ne peut s'empêcher, devant cette toile, de se demander si, par sa technique, aussi bien du reste que par son caractère si accentué de peinture de mœurs, elle n'a pas tracé sa voie à Manet... Il est une œuvre de Courbet où, plus encore que dans celle-ci, paraît-il, la technique est digne de retenir l'attention, c'est le portrait en plein air de Louise Colet, connu sous le titre : l'*Amazone*, naguère vendu en Amérique et dont M. Roger Marx nous dit « qu'il réalise par avance toute les visées de l'impressionnisme »...

Mais nous reparlerons tout à l'heure de l'évolution de Courbet vers la peinture claire. Il est temps d'indiquer la place qu'il occupe dans le Paysage, et ce qu'il y a apporté d'inédit après Rousseau et Corot.

Dans ses critiques d'avant-garde M. Théodore Duret écrit avec clarté et justesse :

« Rousseau, devant la nature, aux champs ou dans la forêt, prend toutes sortes de renseignements, dessine les contours des arbres, l'ossature et la forme du sol, précise par des croquis l'aspect du feuillage ou de l'herbe, relève à l'aquarelle, ou au pastel, les jeux de lumière dans les nuages, la couleur de la terre, du ciel, des eaux. Rentré à l'atelier il compose et peint un tableau à l'aide des indications recueillies... Corot et Courbet, venus après lui, procèdent autrement. Pour diminuer la distance qui

sépare les études préliminaires du travail à l'atelier, ils peignent à l'huile sur la toile même des esquisses en plein air, en face de la nature. Et ces premières études, terminées à l'atelier, deviendront des tableaux ou serviront à la peinture de toiles agrandies et développées. Ainsi Corot et Courbet ont franchi une partie de la distance qui sépare l'étude sur le terrain de la peinture du tableau ; ils ont commencé à rendre les deux opérations, de successives, simultanées. »

A vrai dire, Corot et Courbet ne sont pas les premiers qui aient peint devant la nature et, parmi les paysagistes qui les ont précédés, et qui ont précédé Rousseau il en est qui se sont renseignés par des études en plein air. Mais Corot et Courbet se distinguent par ceci qu'ils acceptent la nature telle qu'elle s'offre à leurs yeux.

Pour avoir une idée de l'esthétique des paysagistes français au commencement du XIXe siècle, il faut consulter un livre écrit par l'un deux, Ph. Valenciennes : *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage. M. Georges Lanoë nous en donne des extraits dans son *Histoire du Paysage*. Ph. Valenciennes, par exemple, enseigne la composition d'après nature et il conclut : « C'est par ce moyen et les connaissances qu'on doit avoir de l'architecture et de la perspective qu'une petite cabane située sur le sommet d'une montagne peut, d'un coup de crayon, devenir un temple élégant, que les buissons deviennent des arbres vigoureux, *qu'on fait d'une pierre un rocher et d'un rocher une montagne.* »

Et il écrit d'autre part :

« Il faut avoir attention de ne pas peindre la nature à la suite des grands vents parce que la poussière qu'ils ont élevée, portée sur les arbres et sur tous les autres objets,

les décolore, les fane et leur donne des teintes fausses... Attendez que la pluie les ait nettoyés et leur ait rendu leur éclat... »

Combien nous paraissent étranges aujourd'hui ces encouragements à l'artifice et ces conseils de propreté !

Puisque déjà l'on vous a parlé de Corot, je n'ai pas besoin de vous dire combien son œuvre proteste contre cette esthétique-là ! Ni lui, ni Courbet n'ont jamais songé à laver la nature avant de la peindre, et ils n'ont jamais fait non plus d'une pierre un rocher et d'un rocher une montagne. Mais il faut bien se mettre dans l'esprit qu'ils étaient en cela presque des hommes nouveaux...

Pour vous montrer à présent, d'une façon claire, ce qui différencie Courbet de Corot, j'emprunterai au livre de M. Georges Riat sur le maître d'Ornans deux anecdotes très significatives.

Courbet fait un séjour à Louveciennes chez son ami Francis Wey : « Il ne perdait pas son temps, peignant sur tout, même sur des boîtes de cigares, et au couteau le plus souvent. Le paysage, si différent de celui des montagnes franc-comtoises, avec ses coteaux gracieux, ses lignes aimables mollement arrondies, la fine et subtile lumière qui en estompe légèrement les fonds *et que Corot lui avait appris à apprécier* (soulignons ceci en passant) avait fini par l'intéresser vivement et il n'eut de cesse qu'il n'en eût tiré foule d'études et d'observations... Wey avait réuni à sa table Corot, Jean Gigoux et Courbet. Après le repas on s'en fut en forêt et les deux paysagistes résolurent de faire une esquisse. Corot eut du mal à trouver sa place ; il cherchait son motif, clignait des yeux, penchait la tête tantôt à gauche, tantôt à droite. Gigoux lui ayant dit que Sigalon serait content de sa façon de procéder, lui qui prétendait qu'on devait sur-

tout s'occuper des masses : — Oui, répondit Corot, des masses, et toujours des masses!... Quant à Courbet, il s'était installé n'importe où : — Où que je me mette, déclara-t-il, ça m'est égal ; c'est toujours bon pourvu qu'on ait la nature sous les yeux...

« Une autre fois il peignait devant le coteau de Mareil, joli village en face de Marly, au-dessus de l'Etang-la-Ville et dont le clocher pointu s'aperçoit de tous les alentours. Sa brosse venait d'étendre sur la tôle une couleur grisâtre. — Regardez donc là-bas, ce que je viens de faire, demanda-t-il à Wey ; je n'en sais rien du tout. La distance étant trop grande, ce dernier ne put s'en rendre compte, mais ayant jeté les yeux sur le tableau, il reconnut un tas de fagots. — Je n'avais pas besoin de le savoir, dit alors Courbet. J'ai fait ce que j'ai vu, sans m'en rendre compte. Il se leva, se recula, puis : — Tiens, c'est vrai, c'étaient des fagots... Et Wey d'ajouter : « Je certifie qu'il était sincère, étant de nature aussi *montagnard* que lui... »

Ces anecdotes seraient pour légitimer les reproches principaux que l'on a faits à Courbet. Il se moque de la *composition*, a-t-on dit souvent, et par conséquent il manque de style. C'est un premier reproche très grave. On affirme, d'autre part, et j'en ai déjà dit un mot, qu'il n'éprouve aucune émotion devant la nature, qu'il n'est pour ainsi parler, qu'une rétine supra-sensible. Avouons que Courbet à la campagne s'installait trop volontiers n'importe où et qu'entre deux hommes dont l'un déclare que le paysage est une affaire de masses, c'est-à-dire de synthèse, et l'autre qu'il est une affaire de tons, il y a quelque distance... Le génie violent de Courbet, d'ailleurs, est aussi éloigné du calme et bienheureux génie de Corot que du génie appliqué, inquiet et souffrant de Théodore Rousseau... Mais, si Courbet n'aimait pas *choi-*

sir dans la nature, le hasard ou son seul instinct le servit maintes fois pour le mieux et nous connaissons de ses paysages où la composition semble raisonnée, cherchée, selon une loi d'équilibre et d'harmonie... Quant au second reproche, il nous paraît tout à fait injustifié. Courbet, nous l'avons déjà dit, a aimé la nature, particulièrement la nature de « chez lui », — avec une sincérité d'âme qui ne s'est jamais démentie. « Vous n'avez donc pas de pays ? » demandait-il un jour à un jeune peintre qui lui confessait son hésitation devant divers sujets de tableaux. Et une autre fois il déclarait : « Il y a un tas d'imbéciles qui se figurent que ça se fait comme ça un paysage ! Ils vous prennent une boîte et ils s'en vont se poser tantôt dans un pays, tantôt dans un autre. Ils rapportent leurs toiles et ils vous disent : ça c'est Venise ; ça c'est les Alpes ; ça c'est les Pyrénées. C'est de la blague ! Pour peindre un pays il faut le connaître. Moi, je connais mon pays, je le peins. Ces sous-bois, c'est chez nous ; cette rivière, c'est la Loüe !... Allez-y voir et vous verrez mon tableau !... » Quand il fut enfermé à Sainte-Pélagie à cause de cette mémorable affaire du déboulonnement de la Colonne Vendôme qui lui valut tant d'odieux tracas et tant de chagrins, il entra dans sa sombre cellule en s'écriant : « Pourvu que je me souvienne du soleil ! » Et, le jour qu'il fut libéré, comme un journaliste le visitait, il lui dit qu'il voudraït « prendre la terre des champs à poignées, la flairer, la baiser, la mordre, donner des tapes sur le ventre des arbres, jeter des pierres dans des trous d'eau, barboter à même le ruisseau, *manger*, *dévorer la nature* »... Et vous sentez bien tout l'enthousiasme qui déborde ici le matérialisme des mots.

Servie et soutenue par un amour si ardent de la nature, l'exceptionnelle sensibilité de sa vision devait se mani-

fester en des paysages d'une beauté singulière, d'une personnalité incontestable. En faisant *ce qu'il voyait*, il sut dire des choses neuves et qui étonnèrent. « Jean-Jacques-Rousseau est le premier, disait Jules Dupré, qui ait mis du vert dans la nature. » Peut-être pourrait-on dire de Gustave Courbet qu'il est le premier qui ait introduit dans la peinture du vert qui ne fût pas artificiel. « Ce qui donne le défaut d'intensité et de vie à la verdure du commun des paysagistes, écrivait Eugène Delacroix, dans son *Journal*, en 1846, c'est qu'ils la font ordinairement d'une teinte uniforme. » Constable composait le vert de ses prairies d'une multitude de verts différents. Ainsi fait Courbet dont la verdure dépasse en fraîcheur, en richesse, en vérité et en éclat celle de Constable, lequel ne traduisait pas la nature de la même manière directe que Courbet.

« Il faut voir peindre Courbet, nous dit le comte d'Ideville, il ne barbouille pas confusément comme les brosseurs de profession, il ne rumine pas des lignes en fermant les yeux. Il regarde la nature et tranquillement il prend avec sa brosse, quelquefois avec le couteau à palette, une pâte solide, concordante au ton qu'il a perçu dans la nature ».

Mais demandons à Courbet lui-même de nous parler de sa technique. Francis Wey, dans ses *Mémoires inédits*, fait le récit de la première leçon que donna Courbet à un de ses jeunes amis. Il lui fit prendre un morceau de toile préparé en brun foncé et lui dit : « Si, dans le tableau que tu veux faire, il y a une teinte encore plus foncée que celle-là, indiques-en la place et plaque cette teinte avec ton couteau et ta brosse ; elle ne marquera probablement aucun détail dans son obscurité. Ensuite, attaque par gradations les nuances moins intenses en t'essayant à les mettre en leur place, puis les demi-teintes ;

enfin tu n'auras plus qu'à faire luire les clairs ; ton travail, éclairé tout à coup, existera, *si tu as senti juste.* » A Théophile Silvestre, une autre fois, il expliquait : « Suivez bien cette comparaison : nous sommes enveloppés par le crépuscule du matin, les choses sont à peine perceptibles ; le soleil se lève : leurs formes se dessinent ; le soleil monte : elles s'illuminent et s'accusent en toute plénitude. Je fais dans mes tableaux ce que fait le soleil dans la nature ».

Il se servait le plus souvent du couteau à palette qu'il maniait avec une virtuosité quasi miraculeuse. On raconte qu'il stupéfia, durant qu'il était à Munich, certains artistes de l'Académie qui avaient manifesté le désir de le voir peindre. Ceux-ci l'avaient mené aux environs de la ville, dans un bois, au bord d'une rivière. En quelques instants, il exécuta un paysage admirable. Le couteau courait sur la toile, et Courbet s'écriait, à mesure qu'il avançait dans l'ouvrage : « Voilà votre terre, voilà vos arbres, voilà votre eau !... » Je ne crois pas qu'il y ait beaucoup d'exemples d'une manipulation si audacieuse, si savante.

« Allez donc faire avec un pinceau des rochers comme cela, que le temps et la pluie ont rouillés par de grandes veines de haut en bas ! » Ainsi triomphait-il un jour en montrant une toile qu'il venait d'achever. Il pouvait être fier de ses rochers, qui n'étaient point comme ceux de Ph. Valenciennes des pierres agrandies. Combien n'en trouvons-nous pas dans son œuvre, et personne, de son temps, les peignit-il avec une réalité plus splendide ? Quand vous irez au Louvre, regardez un peu par exemple, les hautes murailles de la *Remise des chevreuils* et de l'admirable *Ruisseau du puits noir*, puis, afin de vous réjouir d'un contraste très frappant et qui du reste est instructif, voyez dans la même salle le tableau d'Ingres :

Roger délivrant Angélique... voyez-le pour l'invraisemblable rocher de carton près duquel Angélique se désespère...

L'un des écrivains qui ont le mieux parlé de Courbet, M. Camille Lemonnier, a publié, à propos de ces rochers, des lignes d'un impressionnisme pittoresque et qui donnent une juste idée du raffinement de la technique et de la beauté de la matière :

« J'ai passé des heures à contempler ces pans de rochers égratignés de rayures grises, et glacés par les mousses de tons vieux velours. Non seulement c'était le feuilleté, le rocailleux et le grenu de la roche, mais il trouvait sur sa palette des rouilles de moisissure, des poudroiements de vieil or, des flambées d'étincelles qui faisaient de ces coins un enchantement. C'étaient des éclats sombres de joailleries qui s'harmonisaient aux sonorités discrètes des verts, — car ce magicien savait être discret. Il noyait dans les sourdines de ses gris ardoisés les phosphorescences chimiques de ses gemmes et de ses malachites. Il leur donnait des apaisements de demi-teintes, et, même au soleil, il savait éviter les pyrotechnies qui ont l'air d'incendier les tableaux de Diaz. »

Courbet, en effet, ne se servait pas de son couteau comme un maçon de sa truelle ; la saine matérialité de ses pâtes, se nuance des plus rares délicatesses, et Decamps était dans le vrai quand il disait plaisamment : « Courbet est un malin. Il fait de la peinture grossière, *mais il met le fin par-dessus*. »

Les paysages de Courbet sont dispersés dans les collections et les musées. L'Amérique nous en a pris beaucoup de très beaux, entre autres un *Château d'Ornans* qui passe pour l'une des œuvres capitales du maître, — beaucoup de faux aussi, car les faux Courbet sont peut-

être aussi nombreux à courir le monde que les faux Corot, et je ne parle pas des paysages des dernières années pour lesquels Courbet dut se faire aider, et au besoin remplacer, par deux de ses élèves, si nombreuses étaient les commandes.

Il serait très difficile, je crois, de réunir un choix chronologique de ses pages de nature les plus caractéristiques. Et pourtant, quel intérêt il y aurait à le suivre étape par étape dans son évolution ! Mlle Courbet, la sœur du peintre, conserve à Ornans des paysages des ses débuts, quand il en était encore aux leçons de Flajoulot : des paysages d'Ornans ou des environs, clairs, gris, nous dit Georges Riat, « avec des ciels bleus, minuscules de format, minutieux de métier, d'une bonne foi, d'une application, d'une puérilité touchantes ». Un peu plus tard — à vingt ans — il peint dans le genre « classique » des *Ruines le long d'un lac* (1839), puis des paysages un peu artificiels ; il nomme l'un deux « paysage d'atelier », par moquerie (1843). En 1846, il exécute à Ornans trois paysages, qui seront reçus au Salon de 1848, et « où il rompt, dit-il, avec ses paysages anciens, *étudiant maintenant la nature de près* ». Il nous faudrait connaître ces paysages-ci qui sont postérieurs aux débuts publics de Courbet comme peintre de figures — le *Courbet au chien noir* que nous vîmes à la Centennale en 1900 fut exposé au Salon de 1844 — et connaître aussi ceux qui suivirent. A quel moment la couleur de Courbet prit-elle plus de variété et plus de richesse, à quel moment et sous quelle influence sa palette se fit-elle plus claire, plus lumineuse ? On souhaiterait pouvoir le dire avec exactitude, d'après des observations personnelles. Georges Riat, pour ce qui est de l'éclaircissement de la palette de Courbet, nous donne comme décisive l'année 1854 qui lui dévoila la nature méridionale. Courbet, cette année-là, fit

un séjour à Montpellier chez son ami Bruyas : « A contempler cette lumière méridionale, si éclatante, que nulles vapeurs ne tamisent, et qui caresse de clarté les moindres objets, sa pupille, si apte à saisir les colorations, se dilate encore et, bien avant la révolution que provoquèrent les *impressionnistes*, il commença de laver sa palette et de donner de la nature des images moins sombres qu'on n'y était habitué. »

Il avait vu la mer pour la première fois au Havre, où il fit la connaissance de Boudin, de qui il admirait les ciels, puis à Honfleur où il rencontra Claude Monet. A Montpellier il peignit une grande quantité de marines, petites ou grandes, que Zacharie Astruc déclara merveilleuses : « Elles expriment, écrivait celui-ci, toutes les heures de la journée, toutes les singulières transformations de la mer. Effets de soleil, de brume, coups de vent, grises pâleurs du matin, sérénités lumineuses du plein midi, mystère tranquille et voilé du soir. » Courbet revint à Montpellier deux ou trois ans après. En 1865 et 1866 il fut à Trouville où il connut Whistler sur qui il exerça une influence dont témoignaient plusieurs toiles de la récente exposition posthume de l'école des Beaux-Arts. Il fit « vingt-cinq paysages de mer, vingt ciels d'automne tous plus extraornaires et libres l'un que l'autre ». — Enfin c'est en 1869 à Etretat qu'il exécuta l'admirable *Mer orageuse* connue au Louvre sous le titre : *La Vague* et qui est un des plus beaux poèmes de mer qui se puissent concevoir ; et quelle peinture !

Si les séjours de Courbet à la mer ont influé sur sa technique et sur sa palette, on peut dire d'ailleurs que ses marines particulièrement ont exercé beaucoup d'action sur les peintres de la génération suivante. Et pour ne parler que des peintres que l'on devait nommer un peu plus tard les impressionnistes, comment n'au-

raient-ils pas été frappés de ce que ces marines offraient de singulièrement prime-sautier, comment n'auraient-ils pas tiré profit d'un art si attentif et si savant à traduire la vérité de la couleur et du mouvement? Personne en effet, avant Courbet, n'avait exprimé la mer d'une manière si vivante, si lumineuse et si nuancée... Mais il ne m'appartient pas de préciser ici ce dont des hommes comme Manet et Monet sont redevables au maître d'Ornans, de qui nous savons bien qu'ils étudièrent profondément la technique.

Huysmans écrivit de Delacroix : « Il a commencé de ramoner avant Manet et à éclaircir le cul-de-four des toiles. Il a prononcé le rejet des anciennes ombres, noires ou bistres, et il les a fait dériver de la couleur de l'objet qui les donne. » Courbet, comme vous l'avez vu, a été ramoneur, lui aussi, avant le peintre du *Déjeuner sur l'herbe*.

ÉDOUARD MANET

ET LES IMPRESSIONNISTES[1]

La peinture au moment des débuts de Manet : disparition des tons clairs dans l'art. — Les premières œuvres de Manet : le Déjeuner sur l'herbe et l'Olympia. — Apparition de la peinture clair sur clair. — Oppositions et colères que provoque Manet. — Le plein air. — Naissance de l'Impressionnisme. — La part du plein air dans l'œuvre de Manet : cause des principaux tableaux. — Les principaux Impressionnistes : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin. — Les caractères de leurs œuvres.

Le mouvement dont nous voyons aujourd'hui le complet développement qui a conduit à la peinture claire, en plein air, est parti de Manet. Il a été l'initiateur du groupe de peintres : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Cézanne qui, en 1874, ont suggéré, par les particularités de leur art, l'appellation d'Impressionnistes.

Rien n'est plus difficile, quand des formes d'art ont obtenu le succès, que de se représenter la répulsion qu'elles ont d'abord pu causer. Maintenant que Manet est accepté comme un maître, on ne saurait s'imaginer l'horreur et la colère suscitées par ses œuvres à leur apparition. Pour expliquer le fait, il faut dire qu'elles tranchaient, d'une façon absolue, sur ce que les autres produisaient alors communément et qu'ainsi elles venaient

1. Ce chapitre a été écrit par M. Théodore Duret.

heurter les notions reçues et les règles acceptées. Il existait à cette époque une manière universellement enseignée dans les ateliers pour distribuer, en peinture, l'ombre et la lumière et appliquer les couleurs. On ne concevait point que la lumière pût être mise sans l'accompagnement obligé et corrélatif de l'ombre. On ne croyait point que les couleurs vives pussent être introduites sans demi-tons intermédiaires. Mais voici où cette technique avait conduit. Comme rien n'est plus rare que l'artiste qui peut réellement peindre dans la lumière, mettre de la vraie clarté sur une toile, quels que soient les moyens ou les procédés, l'opposition constante d'ombre et de soi-disant lumière avait amené la production d'œuvres, d'où en réalité toute lumière avait disparu et où l'ombre subsistait seule. Les parties prétendues en clair, sans vigueur, ne se dégageaient plus sur le noir des ombres.

Presque tous les tableaux du temps se présentaient à l'état sombre. L'éclat des tons clairs, des couleurs joyeuses en avait disparu. La critique et le public s'étaient accoutumés à ce mode éteint de la peinture, ils le jugeaient par l'habitude naturel. On ne s'imaginait même pas qu'il pût y en avoir d'autre et on trouvait excellente la production de peintres, tenus pour des maîtres, se succédant, depuis longtemps, dans une même voie.

Tout à coup Manet, en 1863, au Salon des refusés avec son *Déjeuner sur l'herbe* [1] et, en 1865, au Salon avec son *Olympia* [2] venait présenter des œuvres d'aspect nouveau. L'ombre appelée à faire opposition perpétuelle à la lumière n'apparaissait plus. Manet peignait clair sur clair. Les divers plans se succédaient en se profilant

1. Collection Moreau. Musée des Arts décoratifs.

2. Musée du Louvre.

dans la lumière, tout l'ensemble était coloré. Les parties que les autres eussent mises dans l'ombre étaient faites par des tons moins clairs, mais cependant toujours colorés et en valeur. Aussi ses œuvres donnaient-elles la sensation de quelque chose d'outré. Elles heurtaient la vision. Elles produisaient, sur le public de ce temps, l'effet de la pleine lumière sur le hibou. Les couleurs claires juxtaposées faisait l'effet de taches. Elles passaient pour du « bariolage ». Le mot avait été dit, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, par Paul Mantz, un des critiques les plus autorisés du temps.

Manet souleva une telle animadversion, les railleries, les insultes, les caricatures qu'il suscita furent telles qu'il acquit bientôt une immense notoriété. Il vit tous les yeux fixés sur lui. Il fut considéré comme un barbare. Son exemple fut déclaré pernicieux. Il devint un insurgé, un corrupteur à exclure des Salons. Devant l'*Olympia*, l'hostilité fut générale. Les uns riaient, haussaient les épaules et ne voyaient là sujet qu'à un méprisant dédain, mais d'autres s'indignaient, montraient le poing et eussent voulu crever la toile. Il fallut la protéger, des gardiens furent préposés à sa surveillance.

Manet avait pensé que son originalité de forme et de fond, se produisant dans de grandes œuvres, comme le *Déjeuner sur l'herbe* et l'*Olympia*, lui attirerait la reconnaissance du talent qu'il se sentait, qu'on verrait en lui un maître à ses débuts, qu'on le saluerait comme un novateur, qu'il entrerait ainsi dans la voie du succès et de la faveur publique. Ce qui lui venait, était un renom de révolté, d'excentrique. Il passait à l'état de réprouvé.

Il s'établissait, entre le public et lui, une séparation profonde, qui devait le maintenir toute sa vie dans une bataille sans fin. C'est lui ainsi qui, en soutenant sans fléchir une lutte ardente, a ouvert la voie à ceux qui

Édouard MANET

Chez le père Lathuile

(Collection van Custem. Bruxelles).

(Cliché Durand-Ruel).

[illegible] la lumière. [illegible]. Les [illegible] par les [illegible] dans l'[illegible] [illegible] ses œuvres [illegible]-elles [illegible]. Elles [illegible], sur le public de ce temps, l'effet de la pleine lumière [illegible]. Les couleurs [illegible] l'effet de taches. Elles pas-[illegible] barbouillages. Le mot avait été dit dans le [illegible] par Paul Mantz, un des critiques les plus influents du temps.

Manet [illegible], les railleries, les [illegible] furent telles qu'il [illegible]. Il vit tous [illegible]

Manet avait prouvé que [illegible] de forme et de ton, se produisant dans de grandes œuvres, comme le *Déjeuner sur l'herbe* et l'*Olympia*, lui [illegible]. [illegible] qu'il [illegible], qu'on [illegible] [illegible] dans le [illegible]. Ce qui lui venait, c'était un renom de [illegible] excentrique. Il passait à l'état de réprouvé.

Il s'établissait, entre le public et lui, une séparation [illegible], qui devait le maintenir toute sa vie dans une [illegible] [illegible]


Manet, 1879

devaient venir après lui, leur a facilité la tâche et préparé le succès. Car c'est surtout l'exemple des injustes mépris dont il a été l'objet et des iniques attaques qu'il a eues à subir, qui devait d'abord apprendre au public à changer d'attitude envers les novateurs, et à ne plus repousser sans examen les formes neuves et imprévues qui pourraient apparaître.

La peinture en tons clairs débarrassée d'ombre, que Manet était venu inaugurer, appropriée au paysage, offrait des avantages et ne pouvait manquer de faire naître un art aux traits nouveaux. Le peintre disposant des ressources procurées par l'emploi des tons clairs, fut à même d'appliquer ces couleurs éclatantes, qui correspondaient aux effets variés que les scènes naturelles lui offraient. On put voir ainsi apparaître sur ses toiles les plaques de lumière que le soleil, passant à travers le feuillage étend sur le sol; on put voir reproduits les verts tendres et aigus, qui couvrent la terre au printemps; les champs brûlés l'été par le soleil prirent des tons roussis; l'eau n'eut plus de couleur propre, mais les reçut toutes en succession.

A la pratique de peindre par tons clairs vint s'ajouter, pour métamorphoser la peinture de paysage, celle de peindre en plein air, directement devant la nature. Ces innovations qui ont amené la forme d'art appellée impressionniste, ont dû leur complète adoption aux relations nouées par Manet, entre 1866 et 1870, avec un groupe d'artistes : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Cézanne. Ils se réunissaient le soir, pour causer de leur art, au café Guerbois, à l'entrée de l'avenue de Clichy. Leurs recherches, à cette époque, portèrent surtout sur l'emploi des tons clairs, appliqués à la peinture, exécutée directement en plein air.

Ce n'est pas que la pratique de peindre en plein air fût

restée entièrement ignorée et qu'ils en fussent de tout point les inventeurs. Constable en Angleterre, Corot et Courbet en France l'avaient connue avant eux. Manet et ses amis, en venant peindre en plein air, ne faisaient donc que s'engager dans une voie déjà ouverte, mais où cependant on n'était encore entré qu'avec réserve. Leur originalité fut de s'y engager tout entiers.

Les devanciers n'avaient peint devant la nature qu'accessoirement, le plus souvent pour prendre des notes et obtenir des études préliminaires, à transformer plus tard en véritables tableaux à l'atelier. La grande innovation de Manet, et de ses amis les Impressionnistes, fut de transformer une pratique occasionnelle en procédé systématique. Leurs tableaux de paysage, ou de scènes avec fonds de paysage, quelles que fussent leurs dimensions, durent être tout entiers commencés et terminés directement devant les scènes à représenter. De ce fait l'ordre des motifs, dans la peinture de paysage, s'est modifié et étendu.

L'ancien paysagiste, arrangeant dans l'atelier les études faites au dehors, avait recherché des sites jugés particulièrement nobles, pittoresques et, comme tels, tenus seuls pour dignes d'être reproduits. Mais le peintre adonné à la pratique d'exécuter ses tableaux entièrement devant la nature, ne s'est plus préoccupé, au même degré, des sites à choisir et des motifs à rechercher. Frappé par un effet momentané de l'atmosphère, de la lumière ou de la végétation, il le fixait sans s'inquiéter du lieu où il le découvrait. Il était sur une grand'route et il l'introduisait sur la toile avec les arbres ébranchés qui la bordent, et ce motif lui semblait aussi noble que tout autre. Il se trouvait devant un village et il le peignait avec les jardins potagers ou les champs de légumes, qui pouvaient l'entourer. Lorsqu'il rencontrait de l'eau, il ne se demandait

point, comme l'avaient fait tant d'autres, si elle était limpide et apte à refléter les objets, mais il la saisissait sous tous ses aspects, la trouvant aussi intéressante par les temps gris et la pluie, qui la rendent jaune et opaque, que par le soleil qui en fait un miroir transparent.

Le paysage sorti des exemples donnés par Manet et les Impressionnistes doit donc son caractère particulier à deux innovations : à la pratique de peindre en tons clairs, débarrassés d'ombre et à celle d'exécuter les tableaux en plein air, directement devant la scène à représenter.

Manet, tout en étant en révolte contre la tradition classique et la peinture d'histoire que son maître Couture avait voulu lui inculquer, devait rester avant tout un peintre de figures et se tenir le plus souvent dans l'atelier. La peinture de plein air entrerait dans sa production, mais n'en formerait cependant pas la part dominante.

C'était un véritable Parisien, un citadin sans goût pour la vie des champs. Il ne pouvait se passer du Boulevard. Rien ne le disposait donc à devenir un peintre de paysage et, au sens strict du mot, il ne l'a guère été. Il a peint très peu de toiles, que l'on puisse tenir pour de véritables paysages. Mais il s'est caractérisé, comme un des grands initiateurs de la peinture en plein air. Du reste il n'a point pensé à s'y livrer aux champs, il n'a nullement senti le besoin de s'établir à la campagne. Paris et ses environs immédiats, les plages de la Manche ont été les lieux où il s'est placé de préférence, pour exécuter ses tableaux de plein air.

Manet avait commencé à peindre des études au dehors dès 1854, alors qu'il fréquentait encore l'atelier de Couture. Il peint en 1859, un paysage à Saint-Ouen, qui s'est appelé la *Pêche*, où l'on voit la Seine avec ses bords et un pêcheur dans un bateau. Il peint en 1861 des études

dans le jardin des Tuileries, qui devaient lui servir à composer son tableau de la *Musique aux Tuileries*. Son paysage du *Déjeuner sur l'herbe* a été exécuté, en 1863, d'après des études faites à l'île de Saint-Ouen.

Puis les échanges d'idées au café Guerbois entre Manet et ses amis, les ont amené tous ensemble à pousser à ses dernières conséquences le procédé de peindre en plein air. Manet n'exécutera donc plus seulement de cette manière de petits tableaux ou des études à transformer en tableaux, il peindra de grandes œuvres, qui seront achevées entièrement devant la scène à représenter. En 1867 il peint ainsi une *Vue de l'Exposition Universelle*. Elle s'étend, prise du Trocadéro, sur le Champ de Mars, où cette année là l'Exposition était placée.

Il passe, en 1868 et 1869, une partie de l'été à Boulogne. Il y peint des marines et des vues du port. Il peint, en 1871, le bassin d'Arcachon et le port de Bordeaux, à son retour des Pyrénées, où il est allé chercher sa mère et sa femme, qui s'y étaient réfugiées pendant le siège de Paris. Ses tableaux de plein air sont, en 1873, particulièrement nombreux. Il passe une partie de l'été à Berck-sur-Mer. Il y peint les *Hirondelles*. Sa mère et sa femme ont posé pour les dames représentées. Il les a réduites à des proportions si restreintes, que le tableau est ainsi devenu presque un paysage pur. Le titre est tiré de quelques hirondelles volant, par-dessus le terrain couvert de gazon. Il peint encore à Berck les *Pêcheurs en mer*. Il s'est embarqué avec eux et les a saisis sur le vif à leur travail, pendant que l'embrun de la mer venait mouiller sa toile. Il peint encore en plein air, en 1873, la *Partie de Croket* et le *Chemin de Fer*.

Manet, dans ses œuvres de plein air, devait marquer sa manière personnelle, distincte de celle de ses amis les Impressionnistes. Eux, qui étaient principalement des

paysagistes, peignaient surtout en plein air des paysages purs, où ils n'introduisaient qu'accessoirement des figures humaines, tandis que lui qui jusqu'à ce jour s'était avant tout tenu aux tableaux de figures, maintenant qu'il abordait plus particulièrement le plein air, devait cependant se maintenir dans sa véritable manière, en donnant à ses figures une grande importance, de telle sorte que le paysage ne formât le plus souvent autour d'elles que le cadre ou le fond.

Sur ce terrain il se décida à frapper un grand coup. Le premier tableau de plein air qu'il eût envoyé à un Salon, en 1874, le *Chemin de Fer*, de dimensions assez restreintes, n'avait guère été reconnu pour ce qu'il était. Maintenant il en peindra un, où les personnages atteindront la grandeur naturelle et qui sera tellement caractéristique, que l'on ne pourra se méprendre à son sujet. Il s'assure, dans l'été de 1874, une femme appropriée et obtient de son beau-frère Rudolph Leenhoff de venir poser. Il les emmène à Argenteuil, les place au soleil, l'un contre l'autre, assis dans un bateau, avec l'eau bleue de la Seine comme fond.

Le tableau qui en est résulté fut exposé, comme unique envoi, au Salon de 1875, sous le titre d'*Argenteuil*. Il s'était proposé de frapper un coup. Il devait y réussir, mais non pas de la manière qu'il eût désirée. Quand il cherchait à attirer l'attention, c'était toujours avec l'espérance de captiver le public et la presse. Les déceptions ne le décourageaient point. Après tant d'œuvres qu'il avait montrées, sans trouver le succès recherché, il pensait toujours qu'il en produirait d'autres, qui le lui obtiendraient. Il lui était arrivé une chance de ce genre avec le *Bon Bock*, au Salon de 1873, mais accidentellement, par un concours de circonstances fortuites. A présent qu'avec son Argenteuil, il se proposait de frapper

un coup d'éclat, en mettant dans une œuvre la marque de sa pleine originalité, la tentative, loin d'avoir le résultat favorable qu'il entrevoyait toujours, ne pouvait que soulever de nouveau l'hostilité que celles de ses œuvres, produites dans les mêmes conditions, avaient fait naître. C'est ce qui allait en effet avoir lieu. L'*Argenteuil* devait être l'un de ses tableaux qui rencontrerait la désapprobation la plus violente et la plus universelle.

Il ne se décourageait jamais. L'insuccès de l'*Argenteuil*, loin de le faire renoncer à la peinture de plein air, ne fut qu'un stimulant pour l'y attacher. Il lui donnera donc une place de plus en plus régulière dans sa production.

Il envoie au Salon en 1876, comme suite à l'*Argenteuil*, un autre tableau de plein air, *Le Linge*. Le jury le refusa. Il représentait une femme dans un jardin, vêtue d'une robe bleue. Elle lavait du linge dans un baquet, sur lequel un enfant debout, s'appuyait des deux mains. Les effets de coloris étaient obtenus par la robe bleue de la femme, les grandes plantes vertes du jardin et des linges blancs, tendus sur des cordes. Manet exclu du Salon montra son tableau dans son atelier, où le public put aller le voir.

Il envoya au Salon, en 1879, *En Bateau*. C'était une scène de canotage, peinte en plein air, à Argenteuil, en 1874, la même année que le tableau *Argenteuil* du Salon de 1875. Le personnage principal, un canotier, tient le gouvernail du bateau, vêtu d'un maillot blanc. Il s'harmonise bien avec l'eau de la rivière d'un gris azur. Le tableau relativement calme, sans être apprécié, n'excitait point la désapprobation violente, qu'avait auparavant soulevée l'Argenteuil.

Manet envoya au Salon en 1880, *Chez le Père Lathuile*. Ce tableau avait été peint dans le jardin du Père Lathuile, un des restaurants les plus vieux et les plus connus de

Claude MONET

Étretat.

(Cliché Durand-Ruel).

[illegible]

[illegible] Il lui donnera donc une place de plus en plus régulière dans sa production.

[illegible] Argenteuil [illegible]

[illegible] Argenteuil [illegible]

[illegible]



Paris, situé à l'entrée de l'avenue de Clichy. Avant que les limites de la ville de Paris eussent été portées aux fortifications, il avait été une de ces maisons hors barrières, que les Parisiens fréquentaient le dimanche et où ils aimaient à célébrer noces et festins. Horace Vernet, en 1820, l'avait donné comme fond à son tableau de bataille le *Maréchal Moncey à la barrière de Clichy en 1814*. Manet qui habitait dans le voisinage, rue de Saint-Pétersbourg, allait y déjeuner ou dîner, de temps en temps. Il avait eu l'idée d'utiliser le jardin, lieu tranquille, pour y peindre une scène en plein air : un tout jeune homme y ferait la cour à une femme. Le tableau représente les amoureux assis à une table, où ils achèvent de déjeuner.

Chez le Père Lathuile est peut-être, de tous les tableaux de Manet, celui qui laisse le mieux voir les particularités de la peinture en plein air. L'ensemble est tout entier maintenu dans la lumière. Les plans sont établis et les contours obtenus sans opposition et sans contraste. Les parties qu'on voudrait dire dans l'ombre sont élevées à une telle intensité de clarté et de coloration, qu'elles ne se différencient presque pas de celles que la lumière frappe directement.

Après avoir utilisé le jardin du Père Lathuile pour peindre un tableau de plein air, Manet mettait à profit celui de l'Élysée des Beaux-Arts, sur le boulevard de Clichy, pour en peindre un autre. On voit que lorsqu'il exécutait des scènes avec ce que l'on pourrait appeler des fonds de paysage, il ne se préoccupait nullement d'aller chercher aux champs des motifs pittoresques. Les jardins parisiens resserrés entre quatre murs lui suffisaient. Il peignait donc à l'Élysée des Beaux-Arts le *Portrait de M. Pertuiset, le chasseur de lions*, envoyé au Salon de 1881.

Pertuiset était un chasseur émérite. Il avait été l'ami

de Jules Gérard, célèbre sous le second Empire, comme le Tueur de lions, et avait en partie hérité de sa renommée, pour avoir tué lui-même plusieurs lions. Manet a eu l'idée de le placer un genou en terre, comme à l'affût, la carabine à la main. C'est là une pose de fantaisie, qui lui a été suggérée par la qualité de chasseur du modèle, mais il ne faudrait pas en inférer qu'il ait voulu représenter une chasse au lion. S'il eût eu pareille intention, d'après son système de ne peindre que des choses vues, il eût dû se transporter en Algérie, dans une région fréquentée par des lions et y placer son modèle ; ce qui n'était vraiment pas le cas, puisqu'il se contentait de le mettre au milieu d'un jardin parisien.

Pertuiset a été peint sous des arbres frappés par le soleil. L'ombre transparente qui l'enveloppe et couvre le terrain est d'une tonalité générale violette. Manet avait exécuté cette œuvre, en conformité de la pratique inaugurée par les Impressionnistes de peindre les ombres en plein air diversement coloriés, selon les circonstances de lieu, d'heure et de saison. Et le ton général particulier qui s'y voyait lui avait été suggéré par Renoir, qui le premier avait osé, dans son tableau le *Moulin de la Galette*, en 1876, peindre une scène de plein air sous des arbres éclairés par le soleil, en l'enveloppant d'une ombre violette, après avoir reconnu qu'en pareil cas l'ombre est bien réellement de cette couleur.

Manet n'envoya pas au Salon, en 1882, de tableau de plein air. Il y mettait deux tableaux peints dans l'atelier : *Un Bar aux Folies-Bergère* et un portrait de jeune femme, *Jeanne*. Ce Salon devait être le dernier où il exposerait, car il touchait au terme de sa carrière. La mort approchait. Dans l'automne de 1879, un jour qu'il sortait de son atelier, il avait été saisi d'une douleur aiguë aux reins, qui l'avait fait tomber sur le pavé. C'était la para-

lysie d'un centre nerveux, l'ataxie, un mal incurable, qui se déclarait. Il allait encore vivre plus de trois ans, avec la paralysie qui lui rendrait la marche de plus en plus difficile, et le tiendrait à la fin presque cloué sur sa chaise, mais elle resterait tout le temps locale. Elle ne lui enlèverait que la faculté de la locomotion, car la tête ne devait être nullement atteinte et l'intelligence devait garder, jusqu'au dernier jour, toute sa lucidité. Ses facultés de peintre n'ont donc point été réduites par le mal.

Il exécute, pendant les trois années de sa maladie, des tableaux de plein air, qui, par l'intensité de la lumière, marquent comme le summum de sa peinture dans ce genre. Il ne s'éloigne plus beaucoup de Paris. Il passe les mois d'été dans le voisinage. En 1880 il est à Bellevue, près d'un établissement d'hydrothérapie, où il suit un traitement spécial. Le jardin de la maison qu'il habite, lui fournit les motifs de plusieurs toiles. Il passe l'été de 1881 à Versailles, avenue de Villeneuve-l'Étang. Il peint, dans un jardin, une œuvre vide d'êtres humains ; un simple banc, se détachant contre le mur couvert de plantes vertes devient le personnage. Ce tableau, qui s'appellera le *Banc*, se distingue par l'éclat du coloris et l'intensité de la lumière. Il peint encore à Versailles un *Jeune Taureau* en plein air, au milieu d'un herbage. L'été de 1882, le dernier qu'il eût à vivre, il occupe à Rueil la maison du dramaturge Labiche, qui la lui loue. Là il peint tout simplement la façade de la maison. Elle est banale, moderne, carrée, avec des contrevents gris. Il tire de ce pauvre motif des toiles lumineuses et séduisantes.

Les tableaux de plein air, ayant pour motif la maison de Labiche à Rueil, furent les derniers que Manet devait peindre. Rentré à Paris, il y mourut le 30 avril 1883.

Lorsque Manet mourait, les peintres ses amis qui

s'étaient tenus avec lui dans les années 1866 à 1870 avaient depuis longtemps développé leur originalité et porté à leur complet développement les traits, qui devaient leur être propres de la peinture en plein air. Le groupement qui avait eu son centre au café Guerbois, s'était dissous. Manet après la guerre était demeuré à Paris, tandis que ses amis étaient allés s'établir à la campagne. Là ils s'étaient adonnés tout entiers à la peinture en tons clairs, en l'appliquant au paysage, exécuté en plein air.

Ils avaient dégagé ainsi un art aux traits nouveaux qu'ils mettaient sous les yeux du public. Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne et Guillaumin se produisaient en effet, à Paris, dans une série d'expositions tenues dans différents locaux en 1874, 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882 et enfin en 1886. C'est à la première exposition en 1874, sur le boulevard des Capucines au nº 35, dans les salles du photographe Nadar, que la vue des œuvres montrées suggérait l'appellation d'*Impressionniste*, et c'est un tableau de Claude Monet, intitulé *Impression, soleil levant*, qui la faisait naître.

Claude Monet a été celui qui, par les particularités de son art, a le mieux mérité le titre d'Impressionniste. Il a su fixer les apparences fugitives que peut présenter un paysage, dans leur extrême variété, en reproduisant les motifs choisis par séries de dix, douze ou quinze toiles. Le motif peint n'acquiert plus avec lui toute sa valeur par la reproduction de ses lignes fixes et de son aspect général ; il ne l'a prise que lorsqu'il a été revêtu, dans chaque cas, d'un des aspects passagers que les changements dus aux variations des saisons, des heures et de l'atmosphère lui font prendre. Claude Monet a été aussi loin que possible dans l'habileté à saisir les impres-

Auguste RENOIR

Portrait de Mlles D.-R.

(Collection Durand-Ruel).

(Cliché Durand-Ruel).

[illegible]

[illegible] Monet après la guerre [illegible] l'appliquant [illegible]

[illegible] Claude Monet [illegible]

[illegible] Claude Monet a été [illegible] l'impressionnisme [illegible] fugitives qui peut [illegible] Claude Monet [illegible]



sions, qui viennent frapper les yeux de celui qui contemple la nature, sous les aspects changeants qu'elle présente.

Sisley, qui a d'abord subi l'influence de Claude Monet, s'en distingue cependant par une palette originale et une manière de sentir très personnelle. On peut dire, de lui, comme trait caractéristique, qu'il a rendu la nature d'une manière riante. Son œuvre est séduisante.

Pissarro, le plus âgé des Impressionnistes, a été un des premiers qui se soient livrés à la pratique de peindre systématiquement en plein air. Il a pu ainsi contribuer, pour une grande part, à dégager les traits de l'art impressionniste. Il a été le peintre de la nature agreste et de la vie rustique. Les sites qu'il a particulièrement choisis pour les rendre, sont ceux qu'on pourrait appeler familiers : le coteau planté d'arbres à fruit, le champ en labour ou couvert de moissons, la prairie herbeuse, le village avec ses vieilles maisons et les potagers qui l'environnent. Ce côté ordinaire de la nature lui a parlé autant qu'avaient pu le faire aux autres les motifs exceptionnels, considérés comme particulièrement pittoresques, qu'ils avaient recherchés.

Le propre des paysagistes Claude Monet, Sisley, Pissarro, peignant directement devant la nature, a été de fixer sur la toile les colorations éclatantes dont les variations de l'atmosphère pouvaient revêtir les objets. Renoir, surtout peintre de figures, a fait pour les êtres humains ce que les autres avaient fait pour le paysage. Les personnages qu'il a représentés apparaissent colorés, dans un ensemble lumineux, plein de combinaisons de tons. Il a été le peintre de la femme. Il se dégage de son œuvre un type féminin fort original : celui de la jeune Parisienne, allant de la bourgeoise à l'ouvrière, de la midinette à la fille qui danse au bal

Montmartre, une petite personne gentille, pimpante, rieuse, ingénue.

Berthe Morisot a peint le paysage et des femmes, des jeunes filles, des enfants, d'une manière pleine de charme et de distinction. Son art très féminin ne tombe cependant point dans la mièvrerie, il reste toujours souple et nerveux.

Cézanne s'est consacré à peindre les natures mortes, les paysages, les portraits et, comme une sorte de couronnement, des compositions mais d'ordre simple, où les personnages sont mis côte à côte, sans se livrer à des actions bien déterminées et surtout pour être peints. Ses tableaux offrent une gamme de coloris d'une très grande intensité. Il s'en dégage une force indépendante du sujet, si bien qu'une nature morte, quelques pommes et une serviette sur une table, prendront de la grandeur au même titre que pourra le faire une tête humaine ou un paysage avec la mer.

Guillaumin, influencé au début, comme paysagiste, par Pissarro et Cézanne, a su lui aussi dégager une manière personnelle.

Les peintres que nous venons de nommer sont ceux qui ont fait surgir, par les particularités de leur art, l'appellation d'*Impressionniste*. Elle leur est due en tout honneur, et aurait pu leur rester consacrée, mais depuis elle a fait comme le tour du monde et s'est énormément étendue. Elle a fini par perdre ainsi tout caractère précis. On la prodigue maintenant aux vivants et on va même, par un retour en arrière, jusqu'à l'appliquer à des peintres morts avant qu'elle ne fût survenue.

TABLE DES NOMS D'ARTISTES CITÉS

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES CHAPITRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY ET FILS

Librairie Renouard, H. LAURENS, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris, 6e

Les Grands Artistes

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION
placée sous le haut patronage de l'Administration des Beaux-Arts

Chaque volume de format in-8 (15,5 × 21,5) contient 128 pages et 24 gravures d'après les procédés directs. Broché, 2 fr. 50; relié toile, 3 fr. 50



Boucher, par Gustave KAHN.
Canaletto (les deux), par O. UZANNE.
Chardin, par Gaston SCHÉFER, bibliothécaire à l'Arsenal.
Carpaccio, par G. et L. ROSENTHAL.
Carpeaux, par Léon RIOTOR.
Clouet (les), par Alphonse GERMAIN.
Daumier, par Henry MARCEL, administrateur de la Bibliothèque nationale.
David, par Charles SAUNIER.
Delacroix, par Maurice TOURNEUX.
Donatello, par Arsène ALEXANDRE.
Douris et les peintres de vases grecs, par Edmond POTTIER, de l'Institut.
Albert Dürer, par Auguste MARGUILLIER, secrétaire de la *Gazette des Beaux-Arts*.
Fragonard, par Camille MAUCLAIR.
Gainsborough, par Gabriel MOUREY.
Gros, par Henry LEMONNIER, professeur à la Faculté des Lettres et à l'École des Beaux-Arts.
Hogarth, par François BENOIT, professeur d'Histoire de l'Art à l'Université de Lille.
Holbein, par Pierre GAUTHIEZ.
Ingres, par Jules MOMMÉJA, conservateur du Musée d'Agen.
Jordaens, par FIERENS-GEVAERT.
La Tour, par Maurice TOURNEUX.
Léonard de Vinci, par Gabriel SÉAILLES, professeur à la Sorbonne.
Claude Lorrain, par Raymond BOUYER.
Luini, par Pierre GAUTHIEZ.
Lysippe, par Maxime COLLIGNON, de l'Institut.
Michel-Ange, par Marcel REYMOND.
J.-F. Millet, par Henry MARCEL.
Murillo, par Paul LAFOND, conservateur du Musée de Pau.
Percier et Fontaine, par Maurice FOUCHÉ, agrégé de l'Université.
Potter, par Émile MICHEL, de l'Institut.
Poussin, par Paul DESJARDINS, agrégé de l'Université.
Praxitèle, par Georges PERROT, de l'Institut.
Prud'hon, par Etienne BRICON.
Puget, par Philippe AUQUIER, conservateur du Musée de Marseille.
Raphaël, par Eugène MUNTZ de l'Institut.
Rembrandt, par Émile VERHAEREN.
Rubens, par Gustave GEFFROY.
Ruysdaël, par Georges RIAT.
Titien, par Maurice HAMEL, agrégé de l'Université.
Van Dyck, par FIERENS-GEVAERT.
Van Eyck (les), par Henri HYMANS, conservateur en chef de la Bibliothèque royale de Belgique.
Velazquez, par Élie FAURE.
Watteau, par Gabriel SÉAILLES.

NOMBREUX TITRES EN PRÉPARATION

ENVOI FRANCO CONTRE MANDAT-POSTE

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY ET FILS